

lumea filmului

«Cartea de față exprimă un punct de vedere personal — polemic adeseori — care se cere privit ca atare: un punct de vedere. Lectura sumarului ascunde o capcană: intenția autorului nu a fost nicicum enciclopedică, ci sintetică. Dacă va isca la rîndul ei polemică, cartea își va fi atins scopul — acela de a deschide un dialog. Dialogul dintre spectator și film. Fiecare realizator de film își creează opera cu intenția, cu dorința de a declanșa acest dialog. Scopul istoricului trebuie să fie același. Acesta este și gândul care a generat elaborarea cărții.

Cartea este construită astfel încît fiecare secțiune a ei să rămînă distinctă și să poată fi citită independent, în măsura în care un cititor ar fi interesat de unul anume dintre elementele care, laolaltă, în înlănțuirea lor, constituie lumea filmului. Prima e o istorie a filmului alcătuită din trei părți: tabloul sinoptic al dezvoltării cinematografului, un sistem de referințe cronologice (*Cei 75 de ani ai filmului*), cum arată cinematografia și care sînt sensurile evoluției ei (*Pe marginea istoriei cinematografului*), cum mai arată ea (*Genuri cinematografice: Filmul muzical, Filmul de animație, Filmul abstract, Filmul documentar, Filmul de artă etc.*); această istorie a filmului e completată de două secțiuni: cum se face un film și, implicit, cum să privim un film (*Arta cinematografică. Dicționar de termeni*) și fenomenul actorului și al starului, adică cei prin intermediul cărora se exprimă realizatorul filmului de ficțiune (*Actorul de film*). Am avut așadar și intenția ca secțiunile cărții să se completeze una pe alta și de aceea ele se referă una la cealaltă.»

ION BARNĂ

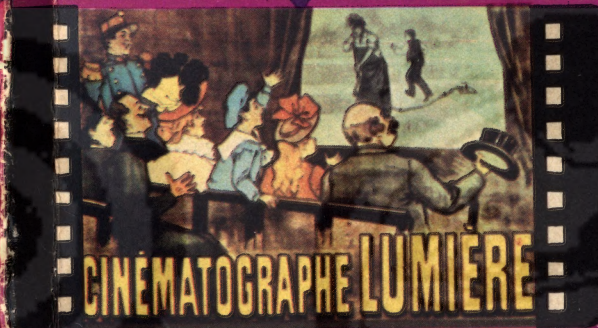
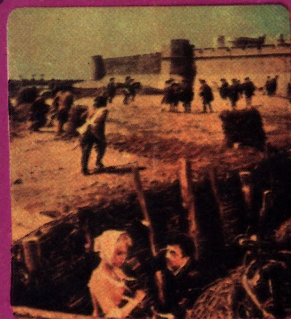
630



lumea filmului de ion barnă



lumea filmului

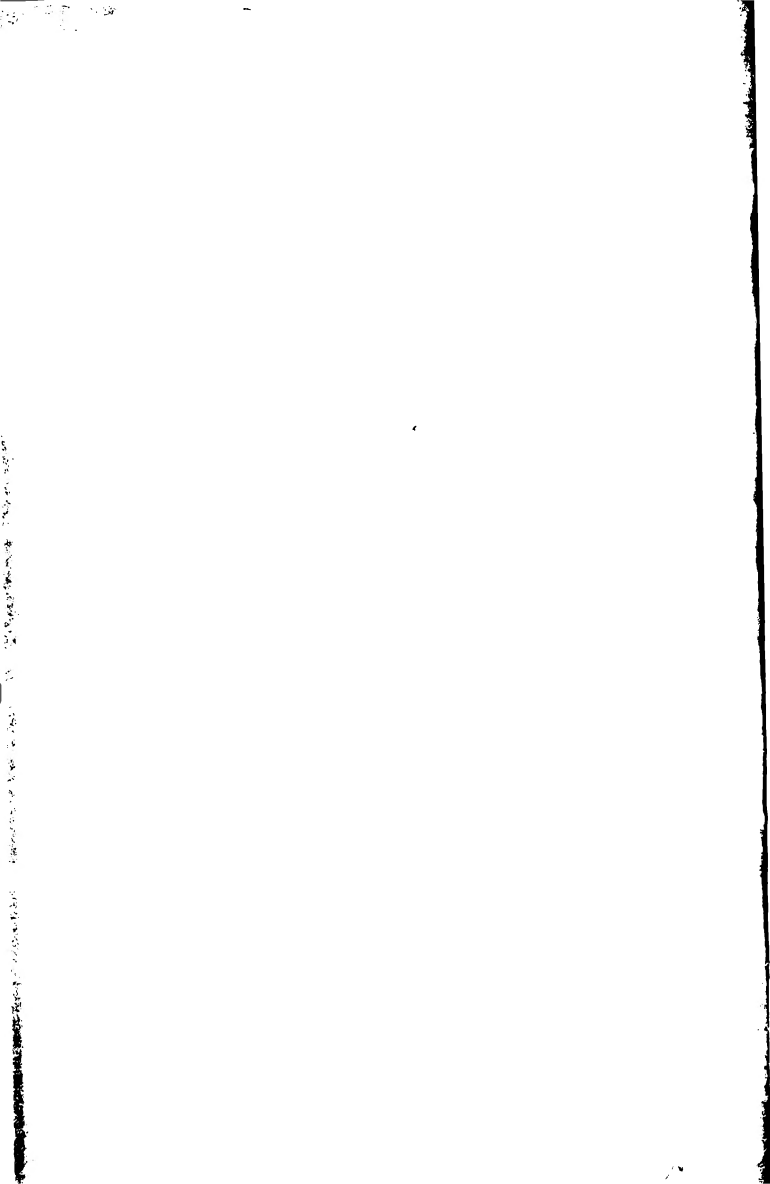


cultură generală



editura minerva

Vol. I—II, lei 10



Ion bärna

lumea filmului



ISTORIA CINEMATOGRAFIEI:
I. CEI 75 DE ANI AI FILMULUI
II. PE MARGINEA ISTORIEI CINEMATOGRAFIEI
III. GENURI CINEMATOGRAFICE

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1971

EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

Referenți: Eugen Schileru (asupra planului lucrării) și
Silvian Iosifescu
Lector extern: Radu Albala

Editura Minerva:
Toate drepturile rezervate

Pentru Marika

NOTĂ INTRODUCATIVĂ

Elie Faure pleda pentru ceea ce numea o „înțelegere simfonică” a istoriei. „Descrierea gesturilor oamenilor nu prezintă pentru noi nici un interes, nici un folos, nici măcar un sens, dacă nu încercăm să înțelegem raporturile lor profunde, să arătăm legăturile dintre ele și mai ales să le restituim caracterul dinamic, această gestație continuă a forțelor ce se nasc, pe care o provoacă jocul neîntrerupt al forțelor trecutului asupra celor ale prezentului. Fiecare om, fiecare act, fiecare operă este un muzician sau un instrument într-o orchestră... Istoricul este dirijorul acestei simfonii.” Lumea filmului este mult prea frecvent ascunsă, obturată de o anume cascadă de informații care își propun tocmai să o dezvăluie. Numeroasele scrieri cu un caracter intenționat sau involuntar publicitar se întâlnesc în opoziție cu o încercare de echilibrare parcă, prin analizele de o excesivă pedanterie ce se vor științifice dar devin pur și simplu criptice. Între cancanurile despre Belmondo și comentariile alambicate, ezoterice, despre Godard, lumea filmului se pierde, dispare. Cu aceste două forme ale snobismului coexistă cât se poate de pașnic și firesc celălalt viciu: neglijarea curentă a legăturilor esențiale dintre realizatori, dintre opere. De aceea mi s-a părut de la bun început că datoria istoricului de film este astăzi aceea de a facilita o „înțelegere simfonică” a evoluției artei cinematografice. Acesta este în fond sensul primei secțiuni a cărții de față: *Istoria cinematografiei*.

Dar Elie Faure adăuga: „Istoricul trebuie să fie parțial“. Cartea de față exprimă un punct de vedere personal — polemic adeseori — care se cere privit ca atare: un punct de vedere. Lectura sumarului ascunde o capcană: intenția autorului nu a fost nicidecum enciclopedică, ci sintetică. Dacă va isca la rîndul ei polemică, cartea își va fi atins scopul — acela de a deschide un dialog. Dialogul dintre spectator și film. Fiecare realizator de filme își creează opera cu intenția, cu dorința de a declanșa acest dialog. Scopul istoricului trebuie să fie același. Acesta este și gîndul care a generat elaborarea cărții.

Cartea e construită astfel încît fiecare secțiune a ei să rămînă distinctă și să poată fi citită independent, în măsura în care un cititor ar fi interesat de unul anume dintre elementele care, laolaltă, în înlănțuirea lor constituie lumea filmului. Prima secțiune e o istorie a filmului alcătuită din trei părți: tabloul sinoptic al dezvoltării cinematografiei, un sistem de referințe cronologice (*Cei 75 de ani ai filmului*), cum arată cinematografia și care sînt sensurile evoluției ei (*Pe marginea istoriei cinematografiei*), cum mai arată ea (*Genuri cinematografice: Filmul muzical, Filmul de animație, Filmul abstract, Filmul documentar, Filmul de artă etc.*); această istorie a filmului e completată de două secțiuni: cum se face un film și, implicit, cum să privim un film (*Arta cinematografică. Dicționar de termeni*) și fenomenul actorului și al starului, adică cei prin intermediul cărora se exprimă și realizatorul filmului de ficțiune (*Actorul de film*). Am avut așadar și intenția ca secțiunile cărții să se completeze una pe alta și de aceea ele se referă una la cealaltă.

Un detaliu „tehnic“: pentru echivalențele românești ale titlurilor de filme străine citate în carte am ales, în cele mai multe cazuri, formula traducerii literale a titlului original.¹

¹ Cititorului interesat în a afla titlurile cu care au rulat filmele străine pe ecranele din România îi recomand consultarea unei lucrări documentare de mare utilitate și unică în felul ei, alcătuită de Constantin Popescu: *Indicele de titluri ale filmelor străine care au rulat în România* editată de Arhiva Națională de Filme.

Aș vrea să mulțumesc și pe această cale pentru ajutorul pe care l-am primit în decursul scrierii acestei cărți următoarelor persoane și instituții:

Dumitru Fernoagă și Ervin Voiculescu (*Arhiva Națională de Filme* — București), Henri Langlois (*Cinémathèque Française* — Paris), Peter Konlechner și Peter Kubelka (*Österreichisches Filmmuseum* — Viena), — pentru posibilitatea nelimitată pe care mi-au oferit-o de a vedea filmele aflate în aceste arhive și de a cerceta materialul lor documentar;

Prof. Jay Leyda (*Yale University* — New Haven) — pentru ajutorul cald prietenesc pe care mi l-a dat de-a lungul anilor cu atita generozitate și competență;

Dr. Louis Miller (New York) — pentru asistența amicală acordată în vederea documentării la această lucrare;

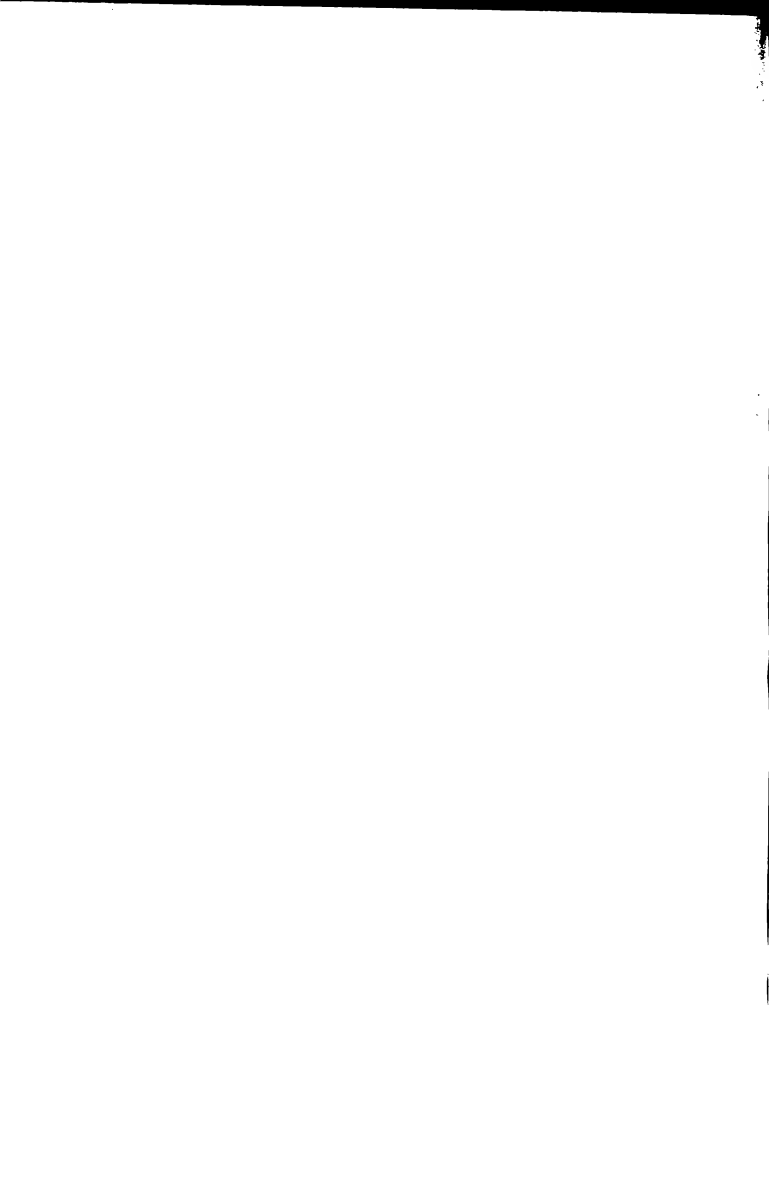
precum și lui Jacques Doniol-Valcroze (*Les Cahiers du Cinéma* — Paris) și Ion Bănuță, Mihai Șora — pentru simpatia eficace cu care au urmărit elaborarea cărții; dar Eugen Schileru nu mai poate primi, din nenorocire, aceleași mulțumiri pe care aș fi dorit să le citească aici încă o dată.

Ilustrațiile au fost obținute cu sprijinul Serviciului de studii și documentare al Arhivei Naționale de Filme.

București, 1966—1970



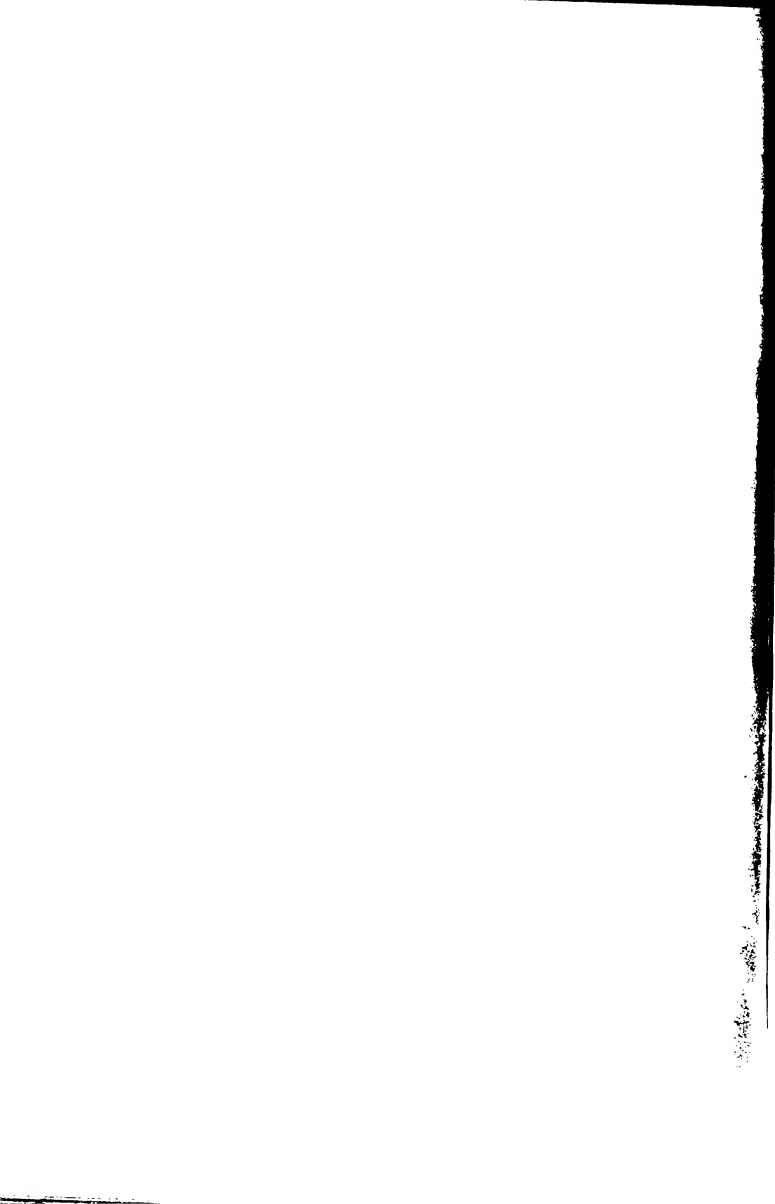
ISTORIA CINEMATOGRAFIEI



PARTEA I

CEI 75 DE ANI AI FILMULUI

CRONOLOGIA INVENȚIEI CINE-
MATOGRAFULUI; CRONOLOGIA
EVOLUȚIEI TEHNICII, A INDUS-
TRIEI ȘI A ARTEI CINEMATO-
GRAFICE



(SCHEMA GRAFICĂ A TABELULUI SINOPTIC):

TEXT INTRODUCTIV (pp. 17—18)

I. ANALIZA FOTOGRAFICĂ A MIȘCĂRII (pp. 19—25)	II. SINTEZA MIȘ- CĂRII (pp. 26—28)	III. PROIECTIA IMAGINII ANI- MATE (pp. 29—34)
--	---------------------------------------	---

1895 — INVENȚIA CINEMATOGRA-
FULUI

(pp. 35—36)

I. TEHNICA CINE- MATOGRAFICĂ (pp. 37—42)	II. INDUSTRIA CINEMATOGRA- FICĂ (pp. 43—63)	III. ARTA CINE- MATOGRAFICĂ ¹ (pp. 64—120)
--	---	---

¹ Sînt folosite aici următoarele prescurtări:

R = regizor

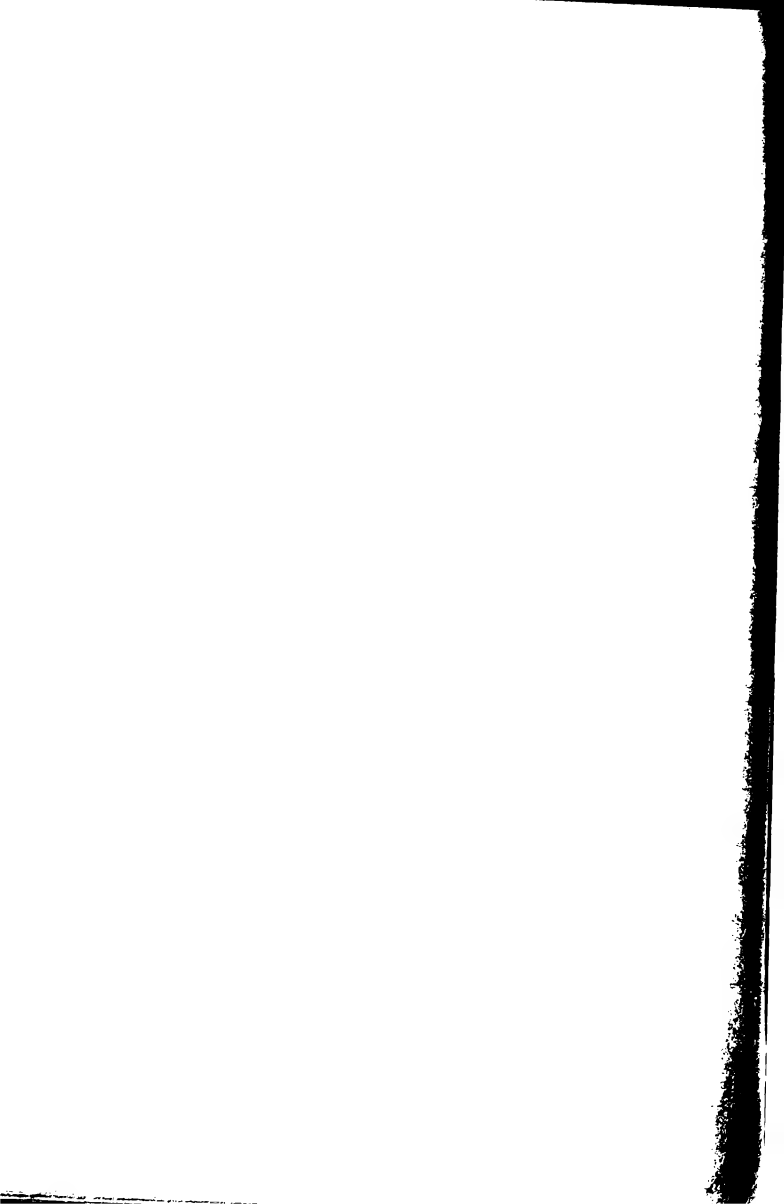
Sc — scenarist

O = operator

I = interpreți

P = țara producătoare

M = muzica



Cinematografia, tehnica înregistrării și proiecției imaginilor animate, are o protoistorie, perioada lungă a șirului de descoperiri care au dus la evoluția cîte uneia din cele trei căi a căror sinteză va permite invenția cinematografului: descoperirea și utilizarea efectului stroboscopic (persistența impresiilor retiniene)¹, proiecția unor imagini cu ajutorul lentilelor și reproducerea fotografică a imaginilor. Toate descoperirile premergătoare existenței cinematografului se refereau la *cîte unul* din aceste domenii. Dar cinematograful nu s-a putut naște decît din convergența lor. Istoria cinematografului începe din ziua în care, pentru prima oară, imagini fotografice care reproduc mișcarea sînt proiectate pe un ecran. Pentru a inventa cinematografia, trebuiau, deci,

¹ Un punct luminos mișcat cu o anume viteză dă iluzia unei linii luminoase continue datorită fenomenului de persistență retiniană, imaginea de pe retină neștergîndu-se decît după o anume fracțiune de timp. Cinematograful realizează iluzia mișcării continue prin derularea, în proiecție, cu o anume viteză, a unor imagini fixe intermitente care reprezintă analiza mișcării.

rezolvate, în prealabil, trei probleme: analiza fotografică a mișcării, sinteza mișcării și proiecția imaginii mobile.¹

¹ Nu sînt cuprinse, în cele ce urmează, nici pe departe toate invențiile care au dus la apariția cinematografului și l-au perfecționat apoi. (Numai pînă în 1937 au existat 411 brevete importante.) Tabelul de mai jos consemnează doar momentele mai importante ale istoriei tehnicii cinematografice.

I. ANALIZA FOTOGRAFICĂ A MIȘCĂRII

Permițînd analiza fotografică a mișcării, camera fotografică se află la rîndul ei la convergența a două fenomene deosebite: unul optic — care permite, cu ajutorul unei cutii închise, deci izolate optic, și a unei lentile, reproducerea în interiorul cutiei a unei imagini aflate în fața lentilei, și un fenomen chimic — fixarea acestei reproducerii a imaginii.

Sec. IV. î.e.n. Se pare că în Egiptul faraonilor era cunoscută camera obscură.

125 î.e.n. Heron din Alexandria descrie cîteva efecte optice în *Peri automatopoitikes*.

150 e.n. Claudius Ptolemeus descrie efecte optice în *Optica* sa.

750 Alchimistul arab Abu Musah Djafar al Sofi (Yeber) descoperă efectul luminii asupra nitratului de argint.

sec. XI Abu Ali al Hassan Ibn al Haitam (Al Hazen) descrie pentru prima oară principiul camerei obscure¹.

¹ Principiul camerei obscure stă la baza atît a viitorului aparat fotografic, cît și a proiecției imaginii foto-cinematografice.

- 1260 În jurul acestei date, călugărul franciscan englez Roger Bacon redescoperă procedeul camerei obscure și este totodată acuzat de vrăjitorie.
- 1508 Leonardo da Vinci experimentează camera obscură și îi descrie pe larg atât principiul, cit și valoarea experimentală: „Vei intercepta atunci aceste imagini pe o foaie albă... Aceste imagini... vor părea de fapt pictate pe această foaie care trebuie să fie foarte subțire și văzută din spate.” Da Vinci, care se pare că îl ignora pe Al Hazen, îl citează în schimb pe astronomul arab Al Kindi, ale cărui lucrări cuprind o descriere a camerei obscure.
- 1568 Daniello Barbaro descrie prima cameră obscură cu lentilă.
- 1593 Gianbattista della Porta reia ideea și descrie în lucrarea sa *Magia naturalis* construcția unei camere obscure pentru uzul pictorilor. Cu ajutorul ei, el arată și unor spectatori imagini obținute astfel.
- 1611 Johannes Kepler semnalează avantajele camerei obscure înzestrată cu un obiectiv alcătuit dintr-o lentilă convergentă și alta divergentă.
- 1612—1630 Iezuitul Christoph Schneiner perfecționează camera obscură folosind diferite obiective.
- 1676 Profesorul de matematică Sturm din Altdorf imaginează prima „cameră obscură portativă”.
- 1727 Johann Heinrich Schulze descoperă accidental faptul că obiecte pe care le pusese într-un

amestec de piatră de cretă și nitrat de argint își reproduc singure imaginea. El reproduce imagini negative și pozitive, deși nu reușește să le fixeze și nici să le facă rezistente la lumină.

- 1802 Thomas Wedgwood împreună cu H. Davy comunică descoperirea unei „metode pentru obținerea de siluete prin acțiunea luminii asupra nitratului de argint“. Nici acum încă imaginile nu sînt persistente la lumină.
- 1816 Nichéphore Niépce face primele sale încercări fotografice.
- 1826 Pictorul Louis Jacques Mandé Daguerre face la rîndul său încercări fotografice.
- 1829 Niépce și Daguerre încheie un contract de colaborare în legătură cu experimentările lor.
- 1831 Sir David Brewster, fizician englez, își comunică teoria despre culorile fundamentale (roșu, galben și albastru), care va sta la baza filmului în culori.
- 1839 Șase ani după moartea lui Niépce, invenția sa e publicată și imaginile fotografice devin cunoscute sub denumirea de *dagherotipii*. În același an, Hippolyte Bayard deschide o expoziție cu fotografii obținute de el și denumite „desene fotogenice“. Dar oficialitățile îl sprijină numai pe Daguerre, drept care, în disperare, Bayard face o fotografie a lui însuși în chip de cadavru al unui înecat și o expune împreună cu un text macabru despre lipsa de recunoștință a lumii față de

inventatorul care „din disperare s-a aruncat în apă... și cadavrul său expus de mai multe zile la morgă nu este recunoscut și nici reclamat de nimeni“. (Va muri, uitat realmente, în 1887.)

În același an, Sir John Frederick William Herschel realizează prima fotografie pe sticlă.

- 1841 Englezul William Henry Fox Talbot comunică rezultatul invenției sale (care datează se pare din 1839): imagini fotografice negative pe hîrtie care, spre deosebire de unicatele lui Daguerre, sînt reproductibile în mai multe copii pozitive tot pe hîrtie. Și-a numit imaginile întii *talbotypii*, apoi, pentru frumusețea lor, *calotypii*.
- 1844 Sir David Brewster aplică stereoscopia la fotografie și proiectează un aparat, executat împreună cu opticianul francez Dubosq, pe care îl prezintă în 1851: „stereoscopul“.
- 1847 Niépce de Saint-Victor, un nepot al lui Nicéphore, reușește să reducă timpul de expunere la 3 secunde. El folosește plăci de sticlă în locul negativelor de hîrtie.
- 1851 Frederick Scott Archer descoperă metoda aplicării pe sticlă a unui strat subțire de collodiu umed. Instantaneul fotografic devine posibil. (Termenul de „fotografie“ a fost folosit pentru prima oară de J.H. von Mädler și de Sir John Frederick William Herschel.)
- 1855 Englezul Parkes inventează celuloidul a cărui denumire este folosită pentru prima oară abia în 1872 (produsul final este rezultatul a numeroase invenții complementare).

- 1861 Thomas Hooman Du Mont brevetează un „aparat special de fotografiat pentru prezentarea fazelor succesive ale mișcării“.
- 1864 Louis Arthur Ducos du Hauron brevetează un aparat pentru înregistrarea fotografică a diferitelor faze ale mișcării cu ajutorul mai multor obiective funcționând succesiv.
- 1869 Frații Hyatt, tipografi americani, folosesc celuloidul ca suport fotografic.
- 1874 Astronomul francez Pierre-Jules-César Janssen pune la punct „revolverul astronomic“ cu ajutorul căruia obține o serie de imagini, fotografiate la intervale regulate (72 sec.), ale planetei Venus trecând în fața Soarelui.
- 1876 Wordsworth Donisthorpe brevetează un dispozitiv, „kinesograph“, care cuprinde un pachet de plăci sensibile la lumină și permite impresionarea lor consecutivă cu viteza de 8 fotografii pe secundă. Fotografiile, copiate apoi pe hîrtie și dispuse în șir, puteau fi urmărite cu un „zootrope“.
- 1878 Americanul Eadweard Muybridge fotografiază galopul unui cal, analizînd mișcarea cu ajutorul unei baterii de 24 de aparate fotografice declanșate pe rînd, prin niște fire, de calul în cursă. Așadar succesiunea fotografică nu este obținută printr-un același aparat.
- În același an, englezul Abney realizează fotografii pe plăci uscate (cu gelatină de clorură de argint).
- 1882 Fiziologul francez Étienne-Jules Marey construiește „pușca fotografică“ pentru studierea mișcării păsărilor, primul aparat de luat

vederi chronofotografice. El a preluat ideea lui Janssen: 12 plăci fotosensibile, dispuse pe un disc rotitor, fiecare placă ajungînd pe rînd, la intervale regulate, în fața obiectivului și rămînînd astfel expuse la lumină numai atîta timp cît era necesar pentru impresionarea ei. Acestea sînt de fapt primele documente ale chrono-fotografiei.

1884 George Eastman începe fabricarea sulurilor de hîrtie fotosensibile pentru uzul aparatelor „Kodak“.

1887 Marey concepe și construiește un „chrono-fotograf“ înlocuind de data aceasta plăcile rigide cu o panglică suplă de hîrtie fotosensibilă.

Pastorul Hannibal Williston Goodwin folosește celuloidul ca suport al emulsiei fotosensibile și brevetează pelicula fotografică transparentă.

1888 Louis-Aimé-Augustin Le Prince construiește (cu ajutorul lui J.W. Longley) un aparat fotografic cu un singur obiectiv, cu ajutorul căruia înregistrează 12 imagini pe secundă, pe o fișie de hîrtie și mai tîrziu pe o bandă de celuloid. Încercînd apoi să rezolve și problema proiecției, Le Prince pleacă în 1890 la Paris pentru a face o experiență, dar dispare fără urmă din tren: nu a mai fost găsit niciodată nici cadavrul său și nici bagajul cu care plecase. Astfel invenția cinematografului a fost întîrziată cu cîțiva ani.

1889 Societatea Eastman începe fabricarea peliculei fotografice din celuloid.

1890 Thomas Alva Edison, împreună cu William Kennedy Laurie Dickson, imprimă imagini animate pe o bandă de celuloid de 35 mm, cu perforații. Aparatul pe care-l construiesc îl denumesc „kinetograph”. Proiecția însă nu era posibilă: imaginile animate se urmăreau printr-un vizor, pe un aparat numit „kinetoscop”.

1892 L. Bouly brevetează un aparat pentru fotografii instantanee în vederea analizei mișcării și pe acest brevet apare pentru prima oară denumirea „cinématographe”.

II. SINTEZA MIȘCĂRII

Mișcarea analizată, în imagini succesive ale fazelor ei, poate fi recompusă vizual prin folosirea proprietății fiziologice a persistenței retiniene: stroboscopia. Este a doua cale care duce la invenția cinematografului.

sec. XII—III î.e.n. Artiștii chinezi din epoca Tcheu desenează rulouri care, derulate repede, fac să apară fazele succesive ale cîte unei mișcări.

sec. I î.e.n. Lucrețiu descrie fenomenul în *De rerum natura* (deși unii interpreți ai textului contestă claritatea referirilor poetului). Seneca amintește de fenomenul persistenței retiniene.

sec. II e.n. Ptolemeu descrie un aparat bazat pe efectul stroboscopic.

sec. XI. Al Hazen reamintește fenomenul pornind de la Aristotel și notînd propriile sale experiențe.

1670 Discul lui Newton.

- 1760 Jean-Antoine Nollet își prezintă „la toupie éblouissante” cu ajutorul căreia demonstrează persistența retiniană.
- 1825 Medicul londonez John Ayrton Paris construiește o jucărie, „thaumatrop”, în care un carton desenat pe ambele părți poate fi întors în viteză necesară pentru a da iluzia unei singure imagini (cal și călăreț, pasăre și colivie).
- 1829 Fizicianul belgian Joseph-Antoine Plateau pune bazele teoretice ale persistenței retiniene.
- 1830 Experiențele lui Mihael Faraday cu „roata”: el studiază efectele mișcării asupra ochiului omenesc.
- 1832 Pe baza principiilor elaborate în prealabil, Plateau construiește primul aparat care realizează sinteza mișcării pe baza unor imagini (desene) disperate dispuse pe un disc care se rotește. Denumeste aparatul „phenakistiscop”. Descoperirea duce la o vogă a acestor aparate și Plateau construiește o variantă nouă, în scopuri comerciale, sub denumirea „fantoscope”. Voga duce la apariția unor noi modele: „stroboscop” construit de profesorul dr. Simon Ritter von Stampfer din Viena. Toate aceste jucării se bazează atât pe descoperirile lui Plateau, cât și pe „thaumatrop” și pe „roata” lui Faraday.
- 1834 Englezul William George Horner, inspirându-se din discul lui Plateau, construiește un aparat cu tambur, denumit întâi „deda-laeum”, apoi „zootrop” și cunoscut ca „roata

diavolului" sau „roata vieții" („zootropul" este lansat pe piață abia în 1867).

- 1877 Emile Reynaud perfecționează „phenakistiscop"-ul și „zootrop"-ul, creînd cu un aparat pe care îl inventează iluzia mișcării nu prin urmărirea nemijlocită a desenelor, ci prin reflexia lor cu ajutorul unui sistem optic (o prismă cu 12 suprafețe reflectante).

De aici înainte, căutările în domeniul sintezei mișcării sint legate de cele privind proiecția ei. Doar „kinetoscop"-ul lui Edison va reprezenta, mai târziu, o etapă intermediară.

- 1891 Edison brevetează „kinetoscop"-ul, aparat care permite vizionarea, în interiorul unei case, a imaginilor animate realizate cu ajutorul „kinetograph"-ului. (Aparatul este lansat pe piață în 1893.)

III. PROIECȚIA IMAGINII ANIMATE

În forma primitivă exista — mai ales la popoarele orientale — proiecția umbrelor. Cu milenii înaintea erei noastre, babilonienii și egiptenii foloseau proiecții luminoase în ceremoniile religioase. S-a presupus că fenomenul descris de profetul evreu Daniel — o mîină care a apărut pe zidul palatului lui Baltazar scriind cuvintele „Mane, Tekel, Phares“ — ar fi fost efectul folosirii unor proiecții luminoase. Faza următoare pornește de la proiecțiile realizate cu ajutorul „lanternei magice“. Ea se bazează atît pe descoperirea lui Euclide care a dovedit că lumina parcurge un drum drept, cît și pe cea a lui Aristotel care demonstrase că printr-un orificiu aflat într-un ecran, razele solare trec, constituind în proiecție un disc luminos.

1450 Leone Battista Alberti construiește „camera lucida“ în care proiectează desene pe o foaie de hîrtie.

sec. XVI Leonardo da Vinci desenează o lanternă pentru proiecție, cu o lentilă convexă: „camera osscura“.

- 1525 Albert Dürer descrie un aparat cu ajutorul căruia se pot desena figuri prin intermediul unei proiecții.
- 1643 Iezuitul Athanasius Kircher descrie în lucrarea sa *Ars magna lucis et umbrae* proiecția cu ajutorul unei lanterne optice.
- 1685 Johannes Zahn, perfecționind lanterna optică a lui Kircher, descrie în *Oculus artificialis* ideea combinării imaginii animate cu proiecția.
- 1798 Robertson (Étienne Gaspard Robert) perfecționează lanterna lui Kircher și organizează la Paris, în sala Echiquier și apoi în vechea capelă a capucinilor, spectacole cu proiecții animate. Lanterna lui Robertson este montată pe un stativ mobil care permite, prin apropierea ei de un ecran transparent, obținerea unor imagini mărite. Prin mișcarea unor lentile, Robertson obține și efectul aparițiilor unor imagini fantomatice.
- La începutul secolului al XIX-lea, lanterna magică a devenit foarte răspândită. Au fost folosite și diferite mecanisme pentru proiecția imaginii în scopul animării ei („chromatoscop“, „eidoscop“ etc.).
- 1800 M.J. Brisson, în *Dictionnaire raisonné de physique* descrie posibilitatea proiecției mărite a unor imagini mobile.
- 1853 Austriacul locotenent baron Franz von Uchatius folosește stroboscopul lui Stampfer pentru proiecții. Aparatul său este denumit „kinestiscop“.

- 1860** Opticianul englez Beale inventează un aparat, „choreutoscope“, cu ajutorul căruia proiectează imagini pictate pe pânză, animându-le datorită fenomenului de persistență retiniană. Molteni inventase în prealabil în Franța un „choreuscope“ a cărui perfecționare era „choreutoscope“-ul.
- 1864** Brevetul lui Louis-Arthur Ducos de Hauron cuprinde și o soluție pentru proiectarea pe un ecran a imaginilor fotografice în mișcare obținute cu aparatul său.
- 1875** J.A. Roebuck Rudge inventează un aparat de proiecție, „biophantaskop“, care funcționează, ca și aparatul cinematografic de mai târziu, prin intermitențe. Astfel se proiectau succesiv 7 fotografii reprezentând faze ale unei mișcări.
- 1880** Muybridge proiectează cu un „zoopraxiscop“ imaginea unor animale în mișcare. Aparatul se baza pe principiul „phenakistiscop“-ului. Muybridge a fost primul care a avut ideea folosirii unor imagini fotografice în zootrop. În același an, Reynaud aplică praxinoscopul său unui aparat de proiecție.
- 1887** Le Prince construiește primul său aparat de înregistrare și proiecție, cu 16 lentile. Peste un an îl perfecționează construindu-l cu un singur obiectiv. Cu acest aparat puteau fi înregistrate 20 de imagini cinematice pe secundă. El folosește film perforat.
- 1888** Reynaud brevetează un ingenios sistem de tracțiune a benzii de imagine. Acest inven-

tator, într-un act de disperare din cauza gravei boli de care suferea, își va arunca în Sena, în iarna lui 1917, benzile sale, înainte de a se întoarce în spital unde va și muri. El nu a vrut să folosească imagini fotografice în proiecțiile sale, mulțumindu-se cu desene. Combinarea invenției sale cu analiza fotografică a mișcării realizată de Marey ar fi însemnat încă de pe atunci nașterea cinematografiei.

- 1889** W. Friese-Greene brevetează un sistem de cameră și proiector. Îl perfecționează apoi mereu. În 1891 ajunge la închisoare în urma unui faliment și aci lucrează la numeroase invenții legate de cinematografie: filmul stereoscopic, teoria asupra filmului în culori etc. Friese-Greene, unul din marii inventatori ai epocii (78 de brevete între 1889 și 1924), moare la un congres al cineaștilor unde încearcă să țină un discurs, dar nu izbutește, din cauza stării de exaltare în care se află. În buzunarul său s-au găsit doar un shilling și 10 pence, prețul unui bilet de cinema.
- 1894** Acmé John Le Roy face o proiecție experimentală la New York cu două filme ale lui Edison. Împreună cu Eugène Lauste face o demonstrație cu „The Marvelous Cinematograph“.
- 1895** *ianuarie* Americanul Le Roy pune bazele unei societăți „Cinematograph“, organizând spectacole.

13 februarie Louis și Auguste Lumière brevetează aparatul lor „servind la obținerea și vizionarea probelor chronofotografice”.

martie Raoul Grimoin Sanson construiește un aparat de proiecție pentru filmele kinetoscop. Îl perfecționează în același an: „phototachygraph”.

22 martie Prima proiecție publică a cinematografului (care încă nu se numește așa) Lumière. Este primul aparat care rezolvă bine înregistrarea și proiecția imaginilor animate. (Cadența: 15 imagini/secundă). Primul film: *La sortie des ouvriers de l'Usine Lumière*.

21 aprilie Demonstrație publică la New York cu aparatul de proiecție inventat de Woodville Latham: „pantoptikon”.

6 mai Frații Lumière își denumesc aparatul: *cinématographe*”.

mai Englezul Birt Acres brevetează aparatul său cu care poate înregistra și proiecta imagini animate. Primele proiecții private cu „kineoptikon” (primul film: *Valurile mării la Dover*).

august Thomas Armat și Charles Francis Jenkins reușesc să construiască un aparat de proiecție: „phantascop”. Aparatul are un dispozitiv care permite derularea intermitentă a peliculei și proiecția ei pe ecran.

octombrie Filoteo Albertini brevetează un aparat de luat vederi, de tiraj și de proiecție a imaginilor animate: „cinetografo”.

30 octombrie Jenkins face! proiecții la Richmond cu phantascope.

1 noiembrie Frații Max și Emil Skladanowsky încep la Berlin, în „Wintergarten“, proiecții publice cu aparatul inventat și construit de ei: „bioskop“.

decembrie William Paul construiește un aparat de proiecție pentru filmele turnate cu camera sa.

1895 — INVENȚIA CINEMATOGRAFULUI

28 decembrie Primul spectacol cu public, pe bază de bilete, al cinematografului Lumière¹ are loc la Paris.

În sala numită „Salonul Indian“ de la „Grand Café“, Boulevard des Capucines 14. Sala avea 126 de locuri. Prețul unui bilet a fost de 1 franc. Proiecția dura cca. 20 de minute. În prima zi au avut loc 3 sau 4 spectacole și numărul total de bilete vândute a fost de 35. În primele luni ale anului următor spectacolele cinematografului Lumi-

¹ Fiii lui Antoine Lumière, frații Auguste (1862—1954) și Louis (1864—1948) au lucrat în întreprinderea tatălui lor, industriaș, producător de plăci fotosensibile. În 1894, tatăl vede la Paris kinetoskopul lui Edison, și cumpără unul din aparate, împreună cu 12 filme. Fiii lui devin interesați în perfecționarea aparatului, căutând mijlocul de a proiecta pe un ecran imaginile animate cu kinetoskopul. Continuând opera unor inventatori ca Marey, Demeny și Reynaud, Louis Lumière găsește soluția finală inventând mecanismul care permite derularea sacadată, ritmică, a peliculei. Aparatul pe care Louis Lumière l-a pus la punct este prima cameră care poate înregistra, proiecta și chiar copia filme. Această invenție stă la baza dezvoltării industriei și artei cinematografice. Mult mai realiști decât apologeții lor de mai târziu,

ere au avut un asemenea succes încît erau zile în care se încasau pînă la 2 500 franci. Primul program cuprindea 11 filme, printre care: *Ieșirea de la uzina Lumière, Grădinarul, Masa de prînz* etc.

frații Lumière nu susțineau mai mult decît a fi inventatorii unui aparat care permite filmarea și proiecția unor imagini animate. Adevăratul inventator al aparatului a fost Louis Lumière, dar brevetul a fost semnat de ambii frați, deoarece ei își semnau de obicei împreună invențiile, indiferent care dintre ei ar fi fost adevăratul autor. Louis Lumière este autorul a numeroase alte invenții (ecranul gigant, photorama — strămoșul cinematografului panoramic—, pelicula color, diferite sisteme de film în relief), în timp ce Auguste s-a ocupat mai ales de chimie, descoperind, între altele, numeroase medicamente noi.

I. TEHNICA CINEMATOGRAFICĂ

Tehnica cinematografului cunoaște o evoluție complicată. Apar sute de brevete, ulterioare primului spectacol al fraților Lumière, pe baza cărora se perfecționează aparatul de filmat, cel de proiecție, tehnica fabricării peliculei, diferitele procedee cinematografice. Tabelul de față, fără a intra în detalii tehnice mai puțin interesante pentru spectatorul obișnuit, va semnala acele invenții tehnice a căror aplicare a putut duce la înnoiri, la perfecționări ale *artei* cinematografice.

- 1896** Auguste Baron brevetează „cinematorama” — primul aparat pentru proiecții circulare.
Crește imens interesul pentru cinematografie: față de 10 brevete înscrise în 1895, în 1896 se anunță 100. Ele au drept scop perfecționarea tehnică a aparaturii.
- 1897 noiembrie** Grimoin Sanson brevetează „cinecosmorama” pentru proiecții panoramice și în culori.
- 1899** Auguste Baron își prezintă aparatul: „graphoscope” și, totodată, cu ajutorul lui, primul film sonor (scene din opere și cintece).

Americanii F. Marshall Lee și Edward R. Turner brevetează un aparat pentru proiecții cinematografice în relief.

- 1900** Clément Maurice prezintă filme sonore: fragmente din *Cyrano de Bergerac*, *Hamlet* și *Les précieuses ridicules* cu Sarah Bernhard, Réjane, Coquelin.
Louis Lumière brevetează un aparat de proiecție stereoscopică.
Primele înregistrări de sunet pe peliculă: englezul W. Duddel și germanul E. Ruhmer.
Raoul Grimoin Sanson prezintă la Expoziția Universală de la Paris o proiecție circulară folosind 10 aparate.
- 1903** Se prezintă la Paris „Photoscènes” — filme vorbite sincron, produse de Gaumont.
- 1904** Eugène Lauste face un nou pas important spre filmul sonor: în locul încercărilor de sincronizare a aparatului de proiecție cu un fonograf, el produce un film care are sunetul imprimat alături de imagine.
- 1906** Lauste, Haines și J. Saint-Vincent Pletts brevetează primul aparat pentru înregistrarea și proiecția simultană a imaginii și a sunetului.
- 1907** G. Albert Smith brevetează un procedeu de film în culori: „kinemacolor”.
- 1908** La „Palace Theatre” din Londra au loc primele reprezentații cu filme „kinemacolor” (denumirea firmei create de Charles Urban împreună cu G.A. Smith, James Williamson

și Murdock, pentru producție de filme color după procedeul brevetat de Smith).

- 1910 Gaumont prezintă filmele sonore, cu ajutorul aparatului său chronophone (amplificare prin aer comprimat).
- 1912 Léon Gaumont prezintă la Paris primul film realizat cu procedeul „trichrome”: se proiectează pe același ecran trei imagini monocrome, diferit colorate.
- 1913 Eastman produce prima peliculă pancromatică.
- 1915 John R. Bray și Earl Hurd folosesc folii de celuloid la realizarea desenelor animate.
- 1918 Cu un aparat ultra-încetinitor, Lucien Bull reușește să filmeze cu 25 000 imagini/secundă.
- 1919 Dupont de Nemours începe fabricarea peliculei Dupont care curînd va întrece pelicula Kodak.
- Trei ingineri germani, Hans Vogt, Joe Engl și Joseph Massolle, brevetează un aparat, bine pus la punct, pentru înregistrarea sunetului: „Tri-Ergon“.
- Gaumont produce un film în culori după procedeul Trichromatic: *Le défilé de la victoire*.
- 1920 Kurt Breusing și Heinrich Bolten Baekers fac experiențe pentru perfecționarea înregistrării sunetului pe discuri sincrone.
- 1922 Pentru sincronizarea muzicii cu filmul, DeLacommune construiește dispozitivul denumit

„cinépupitre“, cu ajutorul căruia înscrie muzica pe un cilindru de hirtie care se învîrte sincron cu imaginea. Cu acest procedeu, compozitorul H. Raboud își înregistrează muzica pentru filmul *Le miracle des loups — Miracolul lupilor*.

1923 „U.F.A.“ face încercări de înregistrare sonoră. Procedeu „phonofilm“ e prezentat în fața publicului.

1924 Robert J. Flaherty folosește pentru prima oară pelicula pancromatică, turnînd *Moana*.

1925 „Warner Bros“ pregătește lansarea procedeu-
lui „Vitaphone“: înregistrarea sunetului pe
discuri sincronizate cu filmul.

„U.F.A.“ cedează drepturile sale asupra pro-
cedeu-ului „Tri-Ergon“ unei societăți elvețiene
de la care le cumpără William Fox; el le
perfecționează și procedeu devine astfel
„Movietone“.

1926 Profesorul Henri Chrétien pune la punct un
obiectiv anamorfotic, „Hypergonar“. Inven-
ția este realizată în urma cererii aviației
militare. Ea va avea deocamdată o utilizare
de foarte scurtă durată și va fi reluată mult
mai tîrziu pentru „Cinemascop“.

„Warner Bros“ lansează procedeu „Vita-
phone“ — premiera primului film sonor rea-
lizat astfel: *Don Juan*, regia — Allan Cros-
land.

1928 Piața mondială este dominată de trei proce-
dee de înregistrare sonoră: în America 1) „Mo-
vietone“ — densitate variabilă (pe baza bre-

vetului „Tri-Ergon“ și 2) „R.C.A.—Photophone“ — densitate fixă (pus la punct de Vladimir Zvorkin); în Europa 3) „Tobis-Tri-Ergon“. La „Expoziția Internațională a filmului“ de la Haga, se prezintă procedeul sonor Kuchenmeister („Meisterton“).

1929 Se perfecționează procedeele substructive datorate lui Fischer, L. Mannes și L. Godowski. (Primele brevete privind acest procedeu pentru filmul în culori datează din 1911.) Kodak va cumpăra brevetele și astfel va apărea „Kodachrome“ și „Eastmancolor“.

1930 King Vidor realizează *Billy the Kid* — *Billy puștiul*, primul film turnat pe peliculă lată de 70 mm.

Claude Autant-Lara turnează *Construire un feu*, folosind pentru prima oară obiectivul Hypergonar al profesorului Chrétien (procedeul va fi reluat abia peste un sfert de veac de cinemascop).

În Statele Unite, televiziunea este tehnic pusă la punct, fără a fi încă exploatată industrial.

1932 Abel Gance și André Debrie brevetează un procedeu stereofonic: „proiecție sonoră cu difuzoare multiple“.

În Franța, A. Debrie lansează noul aparat de studio „Super-Parvo“.

1933 Alexandre Alexeieff și Claire Parker realizează animația pe un ecran de ace (*Une nuit sur le Mont Chauve*).

- 1934 În filmul *Colour Box*, Len Lye realizează sunet desenat pe peliculă și imagini abstracte, pornind de la ștampile poștale.
- 1936 André Debrie lansează „Truca” — un aparat cu ajutorul căruia se pot realiza numeroase trucaje.
- 1937 Proiecție gigantică la Paris — la Expoziția Universală — a unui film turnat de I. Tedesco cu procedeul „Hypergonar” al prof. H. Chrétien: *Panorama au fil de l'eau* (ecran 10 m/60 m.)
- 1940 În U.R.S.S., inginerul Semion Ivanov își prezintă procedeul de proiecție în relief: „Stereo-Kino”.
- 1948 Procedeul de relief al lui Ivanov este perfecționat: se deschide o sală la Moscova în care este prezentat primul film realizat astfel: *Robinson Crusoe*.
- 1955 Se lansează procedeul de film de 70 mm „Todd A.O.” și Cinemascopul de 55 mm „Fox”.
- 1956 Experiențe de poliviziune ale lui Abel Gance: *Magirama*.
- 1957 La Moscova se inaugurează „Kinopanorama”.

II. INDUSTRIA CINEMATOGRAFICĂ

1896 ianuarie. Frații Lumière deschid un nou cinematograf la Lyon. În februarie, un prieten al lor deschide unul la Londra. În mai, delegatul fraților Lumière începe proiecțiile publice la New York. Contractele prevăd livrarea gratuită a aparatului și filmelor și perceperea a 50% din încasări. Producția cinematografică începuse. Operatorii lui Lumière ajung pînă în Australia.

Charles Pathé pune bazele societății „Pathé Frères“. El va domina timp de un deceniu lumea filmului. Firma, fondată cu un capital de 24 000 franci, avea, în 1913, 30 000 000 franci.

În S.U.A. se fondează „American Mutoscope Biograph and Co.“.

Primele spectacole (unele publice, altele private în fața unor suverani) ale cinematografului Lumière au loc la: Londra (17 februarie), Bruxelles (29 februarie), Viena (aprilie), Berlin (30 aprilie), Geneva (1 mai), Bombay (7 iunie), Madrid (12 iunie), Belgrad (25 iunie), New York (28 iunie), Petersburg

(7 iulie), apoi în Egipt, Japonia, Australia ș.a.

Georges Méliès își construiește studioul său la Montreuil.

La București are loc primul spectacol cinematografic (27 mai).

1897 Descoperind posibilitățile oferite de un decor special desenat, Méliès construiește primul studio cinematografic.¹ El va pune bazele lui „Géo Méliès Star Film“ și va întreprinde pe scară largă producția cinematografică.

Se dezvoltă producțiile Pathé și Gaumont în Franța.

În U.S.A. începe „războiul brevetelor“: Edison pretinde a fi primul căruia i se datorește invenția aparatelor cinematografice. Un șir de procese au loc în anii care urmează.

Se reprezintă primele „vederi românești“, actualități cinematografice (23 iunie).

1898 Lumière își încetează producția de filme. Méliès produce 30 de filme.

În U.S.A. se constituie „Eastman Kodak Ltd.“.

1899 Englezul Robert William Paul înființează un studio cinematografic propriu la New Southgate.

Lumière încetează exploatarea „Cinematografului“ din „Salonul Indian“.

¹ În 1892, Edison terminase construcția studioului său „Black Maria“ în care William Kennedy Laurie Dickson își turnează filmele. Lumière își turna filmele în aer liber.

- 1900** Georges Méliès este ales președintele primei „Chambre Syndicale des Éditeurs Cinématographiques“.
- Se constituie primul trust cinematografic american în urma semnării acordului între Edison și firma „Biograph“.
- Până în acest an, în afară de țările principale producătoare, s-au produs filme (mai ales de actualități) în: Italia, Spania, Mexic, Japonia, Olanda, Danemarca, Cehoslovacia, Portugalia, Rusia, Argentina.
- 1901** Charles Pathé îl însărcinează pe Ferdinand Zecca cu direcția studioului pe care-l construiește la Vincennes. Zecca plagiază filmele lui Méliès și ale englezilor și produce 70 de filme în acest an.
- 1902** Proprietarul unui cinematograf din San Francisco, Harry J. Miles, începe să cumpere filme de la producători și să le închirieze proprietarilor de săli. Astfel se naște o nouă ramură a „business“-ului cinematografic, care, în curînd, va avea o mare importanță: locația, distribuirea de filme. Pînă în această perioadă, producția americană era mai mult manufacturieră și dominată de firmele care produceau aparate de proiecție.
- 1903** La Chicago, David Miles deschide prima agenție de locație de filme din America. În Franța, difuzarea filmelor se face în continuare prin vînzarea còpiilor. Abia peste patru ani Pathé va înceta să vîndă filmele

pe baza metrajului lor și va începe închirierea lor.

Casa Pathé reușește să obțină dominația pieței (chiar a celei engleze și americane). În acest an, producția Pathé este atât de importantă, încît catalogul firmei cuprinde 500 de filme inscenate.

Charles Urban fondează în Anglia „Urban Trading Co.” și începe producția de reportaje filmate.

În Statele Unite apar în lumea cinematografului viitorii mari producători: Adolph Zukor, Marcus Loew, Carl Laemmle, William Fox.

1905 La Pittsburg se deschide primul „nickelodeon” — denumire a sălilor destinate exclusiv proiecției de filme. Peste un an se deschid primele la New York (într-un an, Carl Laemmle va avea, numai în acest oraș, 40 de asemenea săli). Iar peste alți doi ani, numărul sălilor din Statele Unite va fi în jurul a 10 000.

1906 Cele două principale firme producătoare de filme „Vitagraph” și „Biograph” își inaugurează noile studiouri.

Se fondează în Statele Unite „Essanay Pictures Co.”.

Méliès produce 120 filme.

1907 Pathé încetează să-și mai vîndă copiile, cedînd dreptul exploatării lor unor societăți, „Pathé Monopole”, care devin astfel firme distribuitoare. Noua formulă se lovește de rezistența proprietarilor de aparate care încearcă să refuze acest sistem de locație.

1908 Principalele 10 firme producătoare americane constituie „Motion Pictures Patent Corporation“ (M.P.P.C.). Trustul face cu Eastman Kodak un contract pe baza căruia își asigură exclusivitatea peliculei produse de această firmă și începe totodată un control asupra caselor de distribuție. Până acum producția cinematografică încă nu devenise o industrie autentică, ci era mai degrabă o „competitive small business“ — o mică afacere bazată pe concurență. Structurarea industriei cinematografice va începe abia de aci înainte. Inventatorii vor fi împinși pe un plan secund și controlul producției va intra pe mâinile oamenilor de afaceri. Anul următor va însemna, pentru cinematografia americană, începutul unei istorii industriale și aceasta va avea repercusiuni asupra dezvoltării industriei cinematografice mondiale.

Se pun bazele societății „Essanay“.

Încep primele turnări la Hollywood.

În S.U.A. funcționează cca. 10 000 de săli.

Alte firme — printre ele Gaumont — preiau sistemul de locație introdus de Pathé;

Producția italiană ia avânt, mai ales în urma succesului filmului *Ultimele zile ale Pompeiului*.

Producția Méliès este de peste 200 de filme.

1909 Adolph Zukor înlocuiește în rețeaua sa de „nickelodeons“ programele zilnice, cu cele săptămânale. Curînd Zukor va avea un rol determinant în evoluția industriei cinematografice americane. M.P.P.C. nu ținea seama de cerințele spectatorilor, nu avea săli în

proprietate și producea filmele fără preocupări artistice, vânzându-le pur și simplu la metru. Zukor va înțelege legătura dintre producție și locație și va merge totodată în întâmpinarea gusturilor, a cerințelor spectatorilor.

Georges Méliès prezidează la Paris Congresul internațional al producătorilor și distribuitorilor de filme. În afara reprezentanților cinematografilei americane, participă aci 32 de firme europene. Aci se decide standardizarea internațională a filmului de 35 mm perforat. Reacții împotriva M.P.P.C. în S.U.A.: Carl Laemmle creează „Independent Motion Pictures Company” (I.M.P.)

1910 Firmele aparținând M.P.P.C. creează o companie uriașă de distribuire de filme („General Film Company”) ajungând să controleze acum aproape întreaga producție și piață.

În Germania ia ființă întâi un trust de distribuire a filmelor (F.I.A.G.) și îndată oponentul său „Union-Film”.

Primele săli din Franța încep să folosească aparate de proiecție cu motor, în locul celor cu manivelă.

1912 Carl Laemmle constituie, împreună cu o serie de alte firme, un consorțiu: „Universal Manufacturing Corporation”.

Adolph Zukor se separă de Marcus Loew, înființează „Famous Players Pictures Co.” și începe campania publicitară pentru crearea unei mitologii a starului. Slogan: „Famous players in famous plays” — „Actori celebri în piese celebre”. Opunându-se trustului, care nu acordă importanță vedetei, Zukor devine

prin promovarea sistematică, organizată a starurilor, creatorul a ceea ce va deveni curînd „Star-system“-ul. Pentru Zukor era vorba de un procedeu necesar pentru controlul distribuirii filmelor: el leagă printr-un contract — procedeu cunoscut sub denumirea „block-booking“ — 75 la sută din marii actori și impune prin acest contract caselor distribuitoare să cumpere alături de un film cu o vedetă și altele pe care el le produce. Directorul artistic al firmei este Edwin Porter, iar director comercial — Al Lichtman (cel care propusese axarea publicității pe numele vedetelor și promovarea unei mitologii a actorului).

Apar primele producții „Keystone“: *Cohen collects a debit* — *Cohen face datorii* cu Ford Sterling și *The Water nymph* — *Nimfa apelor* cu Mabel Normand.

În urma refuzului lui Thomas Ince de a accepta un acord, are loc așa-numitul război al bizonilor, în care se înfruntă cowboy-ii lui Ince cu cei ai lui Laemmle trimiși să distrugă decorurile din Inceville pentru a împiedica turnările.

1913 Erich Pommer, producătorul care va avea o influență determinantă în dezvoltarea filmului mut german, cumpără firma „Deutsches Bioskop“.

Harry M. Warner fondează firma „Warner Features Co.“

Jesse L. Lasky se asociază cu Samuel Goldfish și cu Artur S. Friend pentru a pune bazele firmei „Jesse Lasky Feature Play Co.“ și, preluînd ideea lui Zukor, lansează ideea

„Prodigious plays with proeminent players“
— „Piese extraordinare cu actori excelenți“,
și cumpără drepturile de adaptare a zece
piese de succes.

Într-un hambar de pe Vine Street, Cecil B. de
Mille dă (la 30 decembrie) primul tur de
manivelă al filmului *The Squaw Man*.

- 1914 Zukor și Lasky, în fuziune cu un grup de
distribuitori, constituie „Paramount Pic-
tures Co.“, puternică corporație de difuzare
(„Paramount“ era un consorțiu, fondat de
W.W. Hodkinson, care reunea circuitele de
săli din Est și din Vest: Paramount = dincolo
de munți). Mary Pickford obține un contract
în valoare de 200 000 dolari anual.

În ultimii trei-patru ani, filmul danez s-a
impus în întreaga lume.

„General Film Co.“ instalează noi studiouri
la Hollywood pe Santa Monica Boulevard.
Carl Laemmle construiește primul studio-
gigant la Hollywood: „Universal City“.

- 1915 Herbert T. Kalmus, împreună cu doi asociați,
fondează „Tehnicolor“.

În afară de „Triangle“, se constituie firmele
„Fox“, „Metro“. „Fox Film Corporation“ este
fondat de William Fox și Winfield Sheehan;
printre regizorii pe care îi folosește se află și
Raoul Walsh. „Metro“ (titlul complet: „Me-
tropolitan Pictures Corporation“) este consti-
tuit de Richard Rowland, R.B. Clarke și
Louis B. Mayer. „Triangle“ („Triangle Pictu-
res Co.“) se naște în urma fuzionării produc-
țiilor lui Harry E. Aitken, Adam Kessel
și Charles Bauman; producția Aitken —

denumită „Triangle-Fine Arts“ — este condusă de D.W. Griffith, producția Kessel — denumită „Triangle Keystone“ — este condusă de Mack Sennett iar producția Bauman — sub denumirea „Triangle-Kay-Bee“ — este condusă de Thomas Ince. „Triangle opune dezvoltelor lui Zukor-Lasky („Famous players in famous plays“ și „Prodigious plays with prominent players“) sloganul: „The greatest pictures by the greatest moviemakers“ („Cele mai mari filme de cei mai mari realizatori“); în cadrul lui „Triangle“, Griffith constituie, împreună cu Aitken, „Wark Production Co.“, în timp ce Ince fondează și el, paralel, „Thomas Ince Co“. și își împarte astfel producția în două ramuri: „Ince-Triangle“ și „Triangle-Kay-Bee“. În cadrul grupului Griffith lucrează regizorii Christy Cabanne, John Emerson, Paul Powell, Allan Dwan, Lloyd Ingraham, scenariști ca Frank Woods, Anita Loos, Roy Sommerville, operatori ca Billy Bitzer, Victor Fleming, actori ca Douglas Fairbanks, surorile Gish, Norma Talmadge, Mae March ș.a. Grupul Ince folosește regizori ca Reginald Barker, Charles Miller, Scott Sidney, numeroși scenariști și operatori valoroși, actori ca William Hart, Bessie Love, Charles Ray. Grupul Sennett folosește regizori printre care Roy del Ruth, George Nicholls, nenumărați scenariști și gag-men, iar printre actori pe Mack Swain, Fatty Arbuckle, Mabel Normand, Gloria Swanson.

1916 Zukor și Lasky își reunesc firmele producătoare: se naște „Famous Players Lasky Corpo-

ration“ cu Cecil B. de Mille ca director artistic (și cu douăzeci de regizori).

În acest an, firmele independente sau grupurile de producători trec pe planul al doilea; două trusturi domină piața americană și, cu încetul, pe cea mondială: „Paramount“ și „Triangle“. „Paramount“ duce o politică activă de cumpărare de săli pentru a avea un control perfect asupra distribuției.

În Franța se instituie cenzura filmelor.

Șeful propagandei la firma Krup von Bohlen, Hugenberg, care este și conducătorul organizației „Căștile de oțel“ și directorul unui consorțiu de presă, fondează „Deutsches Lichtbild Gesellschaft (Deulig)“.

1917 „Edison Film Co.“ își încetează producția. La Berlin ia ființă, sub patronajul lui Hindenburg și Ludendorff, „Universium Film Aktiengesellschaft“ — U.F.A.

„Triangle“ dă faliment și este încorporată de „Paramount“. (Griffith și Mack Sennett semnează contracte cu Zukor, după ce și Ince se aliază cu „Paramount“.) Acum marile firme americane care se concurează rămân: „Fox“, „Warner“, „Goldwyn“, „Paramount“, „Universal“ și în curînd va mai apărea „First National“ (care va avea contract cu Chaplin și Mary Pickford).

În opoziție cu grupul Zukor, ia naștere „First National Exhibitions Circuit“ — grupare a 20 de case distribuitoare. Curînd ele se vor ocupa și de producția de filme, vor atrage și vedetele concurenței. Zukor, care în anii ce vin domină industria cinematografică, are

în „First National“ pe cel mai important concurent.

1918 Thomas Ince devine directorul general al producțiilor „Ince-Paramount“. Este încă o epocă în care artistul, realizatorul, are un cuvânt greu de spus în producția cinematografică.

În Italia, prin gruparea mai multor firme producătoare importante, se creează „Unione Cinematografica Italiana“ — U.C.I.

1919 Charlie Chaplin, D.W. Griffith, Mary Pickford și Douglas Fairbanks fondează o nouă firmă: „United Artists' Corporation“, care își va începe activitatea în anul următor (după expirarea contractelor în curs, ale părților).

Lenin semnează decretul pentru naționalizarea industriei și comerțului cinematografic în U.R.S.S.

După expirarea contractului său cu „Paramount“, Griffith semnează unul nou cu „First National“.

1920 Cîteva date aproximative ale producțiilor naționale din acest an: Statele Unite — 6—700 filme (după altă sursă: 562), Franța — între 60 și 100 filme, Germania — singura cifră pe care o posedăm este referitoare la anul următor: 646 filme, Italia — 220 filme, U.R.S.S. — 10 filme, Danemarca — 44 filme, Cehoslovacia — 22 filme, Polonia — 7 filme, Cuba — 6 filme, Portugalia — 3 filme, Norvegia — 2 filme.

În Statele Unite au loc regrupări atît în domeniul producției, cît și în cel al distri-

buirii filmelor. (De ex.: Pentru a-și susține lupta cu „Paramount“, Marcus Loew, proprietarul celui mai important circuit de săli din S.U.A. cumpără „Metro Pictures Corp.“; Louis B. Mayer, eliminat astfel de la „Metro“, fondează „Louis B. Mayer Co.“ distribuit de același Loew care, la rîndul său, vrînd să dezvolte ramura producției pentru a-și alimenta circuitele, realizează un acord cu Samuel Goldwyn pentru a trece „Goldwyn Pictures la „Loew's Inc.“) Continuă lupta pentru centralizarea controlului producției și distribuției. Volumul producției crește rapid.

În acest an, 50 de studiouri au ca angajați 25 000 de artiști.

U.F.A. înglobează firmele „Deulig“ și „Sascha“ (Viena).

1921 Zukor înțelege că și de aci încolo acela care este mai puternic în domeniul sălilor cinematografice, domină întreaga cinematografie. Începe o epocă aparte, cunoscută ca cea a luptei pentru săli de cinematograf („Battle for Theatres”).

Societatea „Pathé Cinéma devine „Pathé Consortium Cinéma“ și abandonează producția de film în favoarea exclusivă a locației și exploatarei.

Firma lui Erich Pommer, devenită între timp „Decla-Bioskop“ este încorporată de U.F.A.

1923 Loew înglobează „Goldwyn Pictures Co.“ și Samuel Goldwyn devine producător independent.

Se constituie firma „Warner Bros. Inc.” (președinte: Harry M. Warner).

1924 În S.U.A. ia ființă „Columbia Pictures Corporation” și M. Loew constituie „Metro Goldwyn-Mayer Corporation”.

Se creează „Association of Motion Pictures Producers” la Hollywood, pentru a pune la punct o auto-cenzură a producătorilor pe baza unui Cod stabilind interdicțiile (președinte Will H. Hays).

1926 În Anglia ia ființă „Associated British Picture Corporation” (8 platouri) și „Associated British Cinema” („A.B.C.”) (442 săli), precum și „British National Pictures” (10 platouri).

Importante alianțe internaționale: acord — „Par U.F.A. Mer” — între U.F.A., Paramount și Metro Goldwyn Mayer (M.G.M.) în urma căruia grupul american împrumută 17 milioane dolari U.F.A.-ei care se obligă să rezerve 50% din programările de filme, celor produse de firmele americane. Totodată, U.F.A. înființează o filială în Franța — „A.C.E.”.

Zukor cumpără „First National”. „M.G.M.” trece sub controlul lui „Loew’s Inc.”.

„Bell Telephone Company” oferă spre vânzare un procedeu sonor. Principalele firme cinematografice refuză oferta. Sam Warner (care se ocupă de industria și distribuirea filmelor doar de trei ani), aflat în pragul falimentului, acceptă oferta și investește 100 000 dolari în experimentarea procedei, împreună cu „Western Electric”. Este începutul istoriei

filmului sonor. Urmează o serie de regrupări. Warner devine una din principalele firme producătoare.

- 1927 Warner produce primul mare film sonor — *The Jazz Singer* (cost: 500 000 dolari — încasări: 2 500 000).

Thelephone Company își răscumpără drepturile integrale asupra patentelor, creînd firma „E.R.P.I.” care peste un an încheie contracte exclusive cu 90% din industria cinematografică.

- 1928 O serie de firme americane se regroupează.

Apariția filmului sonor produce o vie mișcare în domeniul industriei filmului, pe plan mondial: în Anglia se constituie „British Talking Pictures Co.”; în Germania firmele „Siemens-Haeske” și „A.E.G.” cumpără brevetul profesorului Karolus pentru un procedeu sonor, și fondează „Klang Film Gmbh”, iar dr. Heinrich Bruckmann pune bazele firmei „Tobis” („Tonbild Syndikat Aktiengesellschaft”), care grupează mai multe întreprinderi germane pentru filme sonore: „Tri-Ergon” „Deutsches Tonfilm A.G.”, „Frequenz Ton Film Gmbh”. (în același an cele două firme intră în tratative în vederea unei colaborări); în S.U.A. ia ființă, în urma incorporării mai multor societăți, „R.K.O.” propunîndu-și aplicarea procedeiului sonor „R.C.A. — Photophone”.

În același timp, preocuparea pentru filmul sonor înseamnă trecerea treptată a industriei cinematografice sub controlul marii industrii electrotehnice și al băncilor care o conduc.

Marile bănci Rockefeller-Morgan încep să controleze industria cinematografică (prin trusturile electrice pe care le posedă).

1929 În urma unui acord între „Tobis“ și „Siemens“, ia ființă „Tobis Klang Film“. Apoi un grup olandez, Kuchenmeister, achiziționează atît „Tri Ergon Musik Aktiengesellschaft“, cît și majoritatea acțiunilor „Tobis“. Brevetele Klang, Tri-Ergon și Lee de Forest sînt concentrate în urma unui nou acord dintre „Tobis Klang Film“ — Kuchenmeister și grupul Schlesinger care controlează „British Talking Pictures Co.“: astfel ia naștere un holding — A.S.F.I. — și procedeul Klang va fi, în urma unor modificări, singurul folosit sub denumirea „Tobis Klang Film“.

1930 Pe baza așa-numitei convenții de la Paris, monopolurile americane devin mondiale, împărțindu-și sferile de influență cu monopolurile germane. Astfel „Tobis Klang Film“ controlează: Germania, Olanda, Austria, Ungaria, Elveția, Danemarca, Suedia, Norvegia, Finlanda, Cehoslovacia, Iugoslavia, Bulgaria și România; „E.R.P.I.“ și „R.C.A.“ controlează S.U.A., Canada, Noua Zeelandă, Australia și India; restul țărilor rămîn piață liberă.

Producția mondială în acest an este, cantitativ, aproximativ următoarea: S.U.A. — 550 filme (producția este redusă cu 30 la sută față de anul precedent în urma crahului bursei), Japonia — cca. 400, Germania — 146 (dintre care 127 sonore), Anglia — 136, Franța — 110 (dintre care 80 sonore și 30 mute sau sonorizate; după alte surse — 94),

U.R.S.S. — 97, China — 86, Cehoslovacia — 20, Polonia — 12, Italia — 10, Brazilia — 10. Alte țări cu o producție sub 10 filme: Suedia, Norvegia, Finlanda, Belgia, Danemarca, Ungaria, Spania, Portugalia, Bulgaria, Iugoslavia, Grecia, Indonezia, Filipine, Egipt, Mexic, Cuba, Argentina, Australia.

1931 Lewis Milestone devine directorul producției la „United Artists“. David O. Selznick este însărcinat cu direcția producției la „Metro Goldwyn Mayer“.

1932 În Statele Unite, un nou „război al brevetelor“ aduce marile firme producătoare sub controlul băncilor Morgan și Rockefeller prin intermediul societăților „Western Electric“ și „Radio Corporation“.

Cecil B. de Mille revine la „Paramount“ ca producător.

În Anglia, Alexander Korda cumpără societatea „London Film“ și producția sa va duce la înflorirea cinematografilei britanice.

Prima manifestare a bienalei din Veneția, „Mostra“. Peste trei ani se va constata succesul ei în urma căruia, începând din 1935, va deveni o competiție anuală.

1933 Paramount dă faliment.

Joseph Schenck în asociație cu Darryl F. Zanuck fondează „Twentieth Century Production Inc.“.

Pentru apărarea intereselor profesionale ale regizorilor și actorilor de film iau ființă „Director's Guild of America“ și respectiv „Screen Actors' Guild“.

- 1934** Se fondează în S.U.A. „Liga decenței“.
- 1935** Schenck și Zanuck cumpără o parte a firmei „Fox Film Co.“ și astfel ia naștere „Twentieth Century-Fox“.
- 1936** „Pathé-Nathan“ dă faliment.
David O. Selznick fondează „Selznick International Production Inc.“.
Producția celor opt firme mari („Major Companies“): Paramount — 68 filme, 20th-Fox — 57, Warner — 56, Columbia — 52, M.G.M. — 45, R.K.O. — 39, Universal — 28, United Artists — 17, total — 362 filme.
- 1937** La Roma se inaugurează „Cinecitta“ (12 platuri, 600 000 m² de terenuri exterioare). În Japonia dictatura militară impune o producție cu caracter exclusiv naționalist; cineasții se grupează în asociații pentru a se putea opune (Kenji Mizoguchi, Teinosuka Kinugasa, Shimazu, Heinosuke Gosho, Yasujiro Ōzu ș.a.).
- 1938** Ministerul Justiției al S.U.A. intentează o acțiune împotriva celor opt firme mari din Hollywood: motivul acțiunii — violarea legii anti-trust.
În Franța se decide începerea Festivalului de la Cannes, care urmează să se deschidă în 1939; dar în septembrie 1939 Festivalul nu se va putea ține din cauza războiului.
- 1941** În Japonia, guvernul ia în mînile sale industria cinematografică.
Producția „Major Companies“: Columbia — 61, Universal — 58, 20th-Fox — 50, Warner

— 48, M.G.M. — 47, Paramount — 45, R.K.O. — 44, United — 26; total — 379 filme.

1942 În Anglia, Arthur Rank, care deține 60 la sută din exploatare și jumătate din studiouri, impune mărirea producției de film englez: în acest an se produc cincizeci de filme.

1945 Cineaști independenți înființează propriile lor case producătoare: Capra, Wyler, Stevens Bosustow ș.a.

În Polonia ia ființă „Film Polski“, întreprindere de stat.

În Cehoslovacia industria cinematografică este naționalizată.

La Belgrad se înființează o direcție a cinematografiei naționale.

1946 În Franța se semnează acordul Blum-Byrnes, privitor la exportarea filmelor americane în Franța, profund nefavorabil cinematografiei franceze. Peste doi ani se va înființa un comitet de apărare a filmului francez care va obține anularea acordului.

Are loc primul festival la Cannes.

Producția germană se reia în ambele Germanii. În vest sosește Erich Pommer pentru a reorganiza industria filmului.

1947 În Belgia are loc Festivalul mondial al filmului și al artelor frumoase și cu acest prilej este înființat Premiul criticii internaționale (FIPRESCI).

În urma naționalizării cinematografiei românești, se creează bazele unei reale dezvoltări

ale industriei și artei filmului în țara noastră. Premiera primului film românesc de ficțiune de după naționalizare: *Răsună valea*.

1949 În China studiourile sînt naționalizate.

1950 În Canada o lege confirmă Oficiul Național de Film care va produce filme experimentale sub conducerea lui McLaren.

În Japonia industria cinematografică se re-organizează pe vechile baze; independenții își continuă eforturile spre un nou film.

PRODUȚIA MONDIALĂ:

S.U.A.	— 379
India	— 241
Japonia	— 215
Hongkong	— 202
Mexic	— 125
Franța	— 110
Anglia	— 83
R.F. a Germaniei	— 79
Italia	— 74
China	— 63
Argentina	— 57
Spania	— 49
Egipt	— 43
Birmania	— 30
Brazilia	— 28
Suedia	— 25
Turcia	— 20
Austria	— 16
Cehoslovacia	— 15
Indonezia	— 15
U.R.S.S.	— 14
Pakistan	— 13

Danemarca	— 15
Finlanda	— 12
Grecia	— 11

Sub 10 filme: România, R.D.G., Portugalia, Belgia, Olanda, Ungaria, Polonia, Norvegia, Bulgaria, Iugoslavia, Iran, Ceylon, Vietnam, Filipine, Maroc, Cuba, Canada, Australia.

Numărul aproximativ al sălilor de cinema:

În lume — 71 500

dintre care

U.R.S.S.	— 12 000
S.U.A.	— 11 300 (și 4 700 <i>drive-in</i> ; după altă statistică: 2 200)

Italia	— 8 600
--------	---------

Franța	— 5 821
--------	---------

R.F. a Germaniei	— 4 900
------------------	---------

Spania	— 4 500
--------	---------

Anglia	— 3 098
--------	---------

Japonia	— 3 900
---------	---------

India	— 2 900
-------	---------

Mexic	— 2 062
-------	---------

Suedia	— 2 583
--------	---------

1951 Producția „Major Companies”: Columbia — 63, United — 46, M.G.M. — 41, 20th Fox — 39, Universal — 39, Warner — 37, R.K.O. — 36, Paramount — 29; total — 330 filme.

1952 „Fox” cumpără drepturile obiectivului anamorfic al prof. Chrétien și anunță „Cinemascope”-ul. Peste un an va fi lansat primul film, *The Robe-Tunica*, care obține un enorm succes: încasări de 20 milioane dolari în primul an.

1953 Numărul firmelor „mari”: 5 („20th Century Fox“, „Loew's Inc.“, „Paramount“, „Warner“, „R.K.O.“).

1962 Dino de Laurentis începe construirea noilor studiouri de lângă Roma.

În S.U.A. studiourile „Universal M.C.A.“ devin cele mai importante.

Se înființează „Comitetul pentru industria cinematografică europeană“.

III. ARTA CINEMATOGRAFICĂ

1896 Georges Méliès cumpără aparatele necesare și începe să turneze filme pentru teatrul său. Promio, operatorul lui Lumière, realizează la Veneția, cu o cameră plasată într-o gondolă, primul travelling.

Georges Méliès începe realizarea filmelor sale în care depășește stadiul simplei consemnări fotografice a realității. El va descoperi în cele două decenii care urmează multe din trucajele cinematografice. Primul film pe care-l realizează: *Une partie de cartes*, este turnat în grădina sa și se inspiră după un film al lui Lumière.

În același an, Méliès turnează primul său film de trucaje: *Escamotage d'une dame chez Robert Houdin* — *Disparația unei doamne la Robert Houdin*.

În Anglia ia ființă așa-numita „Școală de la Brighton”: G.A. Smith, Williamson ș.a. În scurtă vreme cineaștii englezi vor începe să folosească montajul, intercalarea detaliilor și povestirea unor acțiuni paralele.

1897 Méliès turnează primul film cu lumină artificială (interpret: cîntărețul Paulus). Totul pornise din constrîngere, Paulus refuzînd să joace în altă parte decît în teatrul cu care era obișnuit. În același an, Méliès folosește pentru prima oară un trucaj: substituirea unor personaje prin oprirea filmării (stop-camera) în *Le laboratoire de Méphisto*. El realizează și scene istorice, și „actualități reconstituite“ (*Episoade din războiul greco-turc*).

Producția Lumière (300—400 filme) cuprinde și primele înscenări istorice (*Robespierre, Marat, Le duc de Guise* etc.).

1898 R. W. Paul realizează *A Railway Collision* — *O ciocnire de trenuri*, cu ajutorul unor machete. Méliès folosește suprainpresiunea (*La caverne maudite* — *Peștera blestemată*) — procedeu brevetat în același an de G. A. Smith — și expunerea multiplă (*Les quatre têtes embarrassantes*).

Se turnează primele filme științifice (între ele o operație a d-rului Foyen).

G. A. Smith realizează filme compuse din prim-planuri: seria *Facial Expressions*.

1899 W. K. Laurie Dickson și operatorul W. Cox folosesc în filmările din timpul Războiului burilor, teleobiectivul și mișcarea panoramică.

1900 G. A. Smith, în filmul său *A Big Swallow* — *Un gîtlej mare*, folosește pentru prima dată planul-detaliu: fața unui bărbat este încadrată din ce în ce mai strîns pînă cînd cadrul cuprinde numai gura. În *Grandma's Reading Glass* — *Ochelarii bunicii*, un copil își pri-

vește bunica printr-o lăpă și îi vede ochiul: ecranul cuprinde acest plan-detaliu.

Primele filmări inverse: Méliès în *Spiritisme fin de siècle — Spiritism la sfârșit de secol* și *Un coucher difficile*.

Englezul James Williamson regizează *Attack On A China Mission — Atacul împotriva unei misiuni chineze*: filmul se desfășoară pe patru planuri diferite, reprezentând acțiuni consecutive în timp, creînd și o varietate a spațiului cinematografic. Aparatul are și un rol subiectiv: marinarii în atac fug chiar pe lângă aparat, dînd spectatorului o senzație de participare la acțiune.

1901 În general, lungimea filmelor la această dată este cea pentru o proiecție de 1—2 minute. Spectatorii suportă însă și filme pînă la un sfert de oră de proiecție.

1902 Méliès realizează *Le voyage dans la Lune — Călătoria în Lună* prima sa operă realmente personală.

Americanul Edwin S. Porter realizează *The Life of an American Fireman — Viața unui pompier american*: folosind scene documentare găsite de el, Porter filmează altele regizate și le combină, descoperind primele posibilități ale montajului: scene filmate disparat și alăturate prin montaj dădeau naștere unui nou sens al acțiunii. Peste un an, în 1903, Porter turnează un film artistic: *The Great Train Robbery, Marele jaf al trenului*, în care își desăvîrșește procedeul, descoperind montajul unor acțiuni paralele, și ritmul în montaj care naște suspens-ul. Pentru Porter, montajul nu mai înseamnă doar tăierea sce-

nelor în vederea despărțirii lor, ci dimpotrivă crearea unei corelații între ele.

1903 *Le plongeur fantastique* realizat de Ferdinand Zecca folosește pentru prima oară pe larg efectele posibile datorită filmării inverse.

Edwin S. Porter realizează în S.U.A. primul film decupat și montat după o concepție regizorală: *The Great Train Robbery*. Este primul western și aci apare pentru întâia oară Max Anderson (Max Aaronson), viitorul Broncho Billy. În același an, Porter realizează *Coliba unchiului Tom*.

Alfred Collins folosește în *Marriage by Motor* — *Căsătorie în automobil* gros-planul, travelingul și contracîmpul.

Charles Urban inaugurează reportajul filmat: „Vă aducem Universul sub ochii dvs.“.

1904 Regizorul Wallace McCutcheon turnează primul film burlesc de urmărire: *Personal* (aceiași subiect este folosit tot în acest an de „Gaumont Ltd.“) în Anglia.

Zecca lansează un nou gen: filmul sentimental: *Roman d'amour* din care difuzează 1 000 de copii.

În Anglia apare filmul polițist: *A Den of Thieves* — *Bîrlogul hoților*, turnat de Cecil Hepworth.

După succesul filmului său *The Great Train Robbery*, Porter realizează alte două filme despre jafuri care sînt și primele filme de gangsteri.

1906 Lumina artificială începe să fie folosită în Statele Unite.

Louis Feuillade este numit directorul artistic al firmei Gaumont; peste câțiva ani el va milita pentru o nouă concepție asupra filmului; transpunerea realismului și pe ecran așa cum, cu ani în urmă, s-a întâmplat în literatură, teatru și alte arte.

The Haunted Hotel — *Casa bîntuită* obține un uriaș succes (și în Europa) datorită folosirii, pentru prima oară, a tehnicii stop-cameră, descoperită de americani: obiectele se animau — un cuțit tăia foile fără a fi mișcat de nimenisau o carafă turna de la sine vin într-un pahar.

James Stuart Blackton realizează în S.U.A., pentru „Vitagraph” primul desen animat: *Stiloul magic*.

1907 G.M. Anderson turnează primul film cu Broncho Billy care va fi un serial: va apărea săptămînal, timp de șapte ani.

1908 James Stuart Blackton realizează pentru „Vitagraph” un prim film de lung metraj: *The Life of Moses* — *Viața lui Moise* (1 500 m). D. W. Griffith turnează primul său film, *The Adventures of Dolly* — *Aventurile lui Dolly* și devine principalul regizor al firmei „Biograph”.

Se prezintă la Paris primul program de filme numite „Film d'Art”. Printre ele *L'assassinat du duc de Guise* — (după un scenariu de Henri Lavedan).

Este lansată seria *Max* cu Max Linder. Filmul italian *Ultimele zile ale Pompeiului* (regizor Luigi Maggi) determină o nouă orientare: filmul istoric de mare montare.

Un elev al lui Edwin S. Porter, D.W. Griffith, autor pînă acum a mai multor filme, realizează *After Many Years*: — După mulți ani: Griffith folosește procedee descoperite de predecesorii săi (prim-planul intercalat în montaj, de pildă) dar le dă o nouă valoare — montajul începe să exprime nu numai realitatea scenică, ci și continuitatea ideii realizatorului. Griffith va deveni într-un fel părintele artei cinematografice moderne, descoperind posibilitățile montajului ca mijloc de povestire cinematografică și ca mijloc de comunicare a unor gânduri.

1909 Mack Sennett este angajat de „Biograph“. Griffith realizează în decursul unui an (august 1908 — august 1909) 131 filme. În cursul acestui an el începe să folosească efecte de lumină și umbră, perfecționează montajul paralel, descoperă unghiuri noi de filmare. Tot el prilejuiește debutul actriței Mary Pickford.

În Franța, producția de serialuri este în creștere (de ex.: *Nick Carter* și cele regizate de Victorin Jesset).

După exemplul italian, S.U.A. cunoaște începutul seriei de filme de mare montare, viitoarele super-producții: sub îndrumarea lui Stuart Blackton se produc mari filme istorice, printre care *Napoléon*, „cel mai scump film al epocii“ (costul: 30 000 dolari; lungimea 600 m).

Windsor McCay, desenator de „comics“, realizează primul său desen animat: *Gertrude, dinosaurul*.

1910 Prima vedetă de film: Florence Lawrence. Ea obține un contract în valoare de 1 000 dolari pe săptămână. Este, în fapt, actul de naștere al „star-system“-ului.

Apare primul western de lung metraj (900 m): *The Life of Buffalo Bill — Viața lui Buffalo Bill*.

Un fost șerif este angajat pentru filme western: se va numi Tom Mix.

În Italia, Giovanni Pastrone realizează *Cădere-a Troiei* cu 800 de personaje, în decoruri gigantice.

Seria săptămînală a lui Max Linder s-a impus definitiv

D.W. Griffith îl însărcinează pe Mack Sennett cu mizanscena scenelor comice.

1911 Apare primul film de ficțiune românesc: *Amor fatal* (regia — Grigore Brezeanu; interpreți: Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Aurelian Barberian). În același an se filmează fragmente din piesa lui Victor Eftimiu *Înșir' te, mărgărite* (regia: Aristide Demetriad și Gr. Brezeanu) care se reprezintă în pauzele spectacolului.

Realizatorul danez Urban Gad produce *Afgrunden* cu Asta Nielsen. Înțelegînd posibilitățile pe care le presupune succesul filmului, el începe realizarea unei serii de alte filme cu aceeași actriță, descoperind în fapt — înaintea americanilor — ceea ce s-a numit apoi „type casting“ — distribuirea unei vedete în roluri asemănătoare (l-a urmat, de pildă, Joseph von Sternberg cu Marlene Dietrich, Mauritz

Stiller și apoi Clarence Brown cu Greta Garbo).

Producția cinematografică mondială este acum diversificată ca genuri: Méliès realizează *Aventurile baronului Münchhausen*; comicii sînt în vogă (Max Linder, Rigadin, Pinochio ș.a.), filmul de artă înregistrează succese ca *Dama cu camelii* cu Sarah Bernhard sau *Madame Sans-Gêne* cu Réjane; adaptări romanești (*Notre Dame de Paris*, de Albert Capellani, *Mam'selle Nitouche* de Mario Caserini), filme polițiste, filme istorice (italianul Luigi Maggi începe folosirea „flash-back“-ului), desene animate, filme științifice, reportaje (ca seria „La vie telle qu'elle est“ lansată de Feuillade) etc.

1912 *Quo vadis?*, primul film (italian) care depășește o oră de proiecție.

Les misérables realizat de Albert Capellani este un film de patru ore, prezentat în patru părți la Paris.

Mack Sennett devine director la „Keystoner“: începe astfel istoria unei școli comice cinematografice, „slapstick comedy“, comedia burlescă.

1913 Pentru a putea filma miile de figuranți în decorurile gigantice construite pentru *Cabiria*, Giovanni Pastrone inventează „Carello“ — primul travelling, folosit de operatorul său Segundo de Chomon și realizează totodată unghiuri neobișnuite: *plongée*.

Chaplin este angajat la „Keystone Co.“

Feuillade începe realizarea seriei *Fantomas*.
Lyda Borelli apare în filmul lui Mario Case-

rini *Ma l'amor mio non muore* — Dar dragostea mea nu moare și în urma popularității neobișnuite pe care o câștigă, devine astfel, de fapt, primul star al cinematografului (deși Asta Nielsen apăruse înaintea ei pe ecran). Este și anul debutului unei alte „diva”: Francesca Bertini.

Méliès turnează ultimele sale filme.

„Film d'Art” produce (realizator André Calmettes) cel mai important film al seriei: *Cei trei mușchetari*.

Debutul lui Cecil B. de Mille (*The Squaw Man*).

1914 Din cauza războiului, producția franceză este întreruptă. Ea va fi reluată curînd, dar dominația franceză încetează.

Chaplin semnează un contract cu „Essenay”, obligîndu-se să turneze 14 filme în 1915.

Giovanni Pastrone (mai tîrziu cunoscut sub pseudonimul Piero Fosco) realizează *Cabiria* — în acea epocă o culme a filmului istoric de mare montare. El îl convinge pe Gabriele d'Annunzio să-i semneze scenariul (în fapt poetul nu a scris decît subtitlurile și a dat numele ciudate ale eroilor). La acest film, Pastrone a folosit lumina artificială și un aparat de filmat mobil. *Cabiria* a avut o anume influență asupra lui Griffith în realizarea filmului său *Intolerance*.

Filmul lui Nino Martoglio, *Sperduti nel buio* — *Pierduți în ceață* este realizat în spiritul literaturii veriste și va avea peste decenii, în 1945, o influență importantă în apariția curentului neorealist.

Jesse L. Lasky îl angajează pe scenograful de teatru Wilfrid Buckland, care va fi primul mare scenograf în cinematografie.

În S.U.A., filmele în episoade au un uriaș succes comercial.

1915 Premiera filmului lui Griffith *Birth of a Nation*. — *Nașterea unei națiuni*.

Filmul a costat 100 000 dolari și se bazează pe un roman în spirit net rasist, fapt care a dus la interzicerea lui în mai multe țări europene. Billy Bitzer, operatorul lui Griffith afirmă că întregul film a fost turnat cu un singur aparat. *The Birth of a Nation* este opera în care Griffith se afirmă ca înnoitor al artei cinematografice, film care pregătește următoarea sa operă capitală: *Intolerance*. William Fox lansează în filmul *A Fool There Were* (cunoscut în Europa sub titlul *Vampa*) realizat de Frank Powell pe Theda Bara ca pe prima „vamp“ din cinematografie, cu scopul de a concura femeile fatale din filmele europene: Asta Nielsen, Lyda Borelli, Francesca Bertini. Se folosește și presa — prin care se difuzează o biografie imaginară a vedetei — pentru a se crea mitul ei.

L. Feuillade, demobilizat, își reia activitatea și realizează *Les vampires* — *Vampirii*. Cecil B. de Mille realizează *The Cheat* — *Înșelăciunea* (succes mediocru în U.S.A., succes imens în Franța pentru scenele „tari“) important pentru folosirea savantă a luminii, a clarobscurului.

După *Der Student von Prag* — *Studentul din Praga*, Paul Wegener realizează în colaborare cu Henrik Galeen, *Golem* — pornind de la legenda evreiască medievală a rabinului Loew

— și creează astfel începuturile unui cinematograful fantastic, cu rezonanță de actualitate, în care va excela cinematografia germană. În Rusia, Vsevolod Mayerhold realizează *Portretul lui Dorian Gray*.

1916 Premiera filmului lui Griffith: *Intolerance* (în versiunea originală filmul are aproape 5 ore de proiecție; costul — peste 2 milioane de dolari; producție monstră: 10 000 figuranți, 100 000 m de peliculă negativă. Ulterior, în urma intrării Statelor Unite în război, filmul este retras de pe piață și cunoaște cel mai mare deficit al istoriei cinematografice: 1 milion dolari, acoperiți de Griffith).

Despre *Intolerance*, Iris Barry scria: „Este punctul final și justificarea acelei întregi școli cinematografice americane bazată pe montajul concis și montajul paralel în film, care a început cu *The Great Train Robbery* și a culminat cu *The Birth of a Nation* și cu acesta. Toate mijloacele tehnice vechi și noi au fost folosite aici — scurte, mari prim-planuri nu numai ale fețelor, dar și ale mâinilor și obiectelor; folosirea numai a unei părți a suprafeței ecranului pentru anumite cadre; unghiuri și travellinguri ca cele despre care se presupune de obicei că au fost introduse de realizatori germani cu ani mai târziu; și montaje încrucișate rapide de genul celor care nu au mai fost apoi văzute pînă la *Potemkin*.“

Premiera filmului lui Thomas Harper Ince — care alături de Griffith este creatorul narațiunii cinematografice — *The Arvan*, unul din cele mai importante westernuri. Despre

Ince scria Delluc că ar fi „primul poet al ecranului“. Iar Mitry: „Dacă D. W. Griffith a fost primul poet al unei arte căreia i-a creat sintaxa elementară, se poate spune că Ince a fost primul ei dramaturg. Căutările sale s-au referit mai degrabă la compoziția temei originale — la ideile care trebuiau exprimate, decît la perfecționările formale.“ Oricum, Ince a fost indubitabil unul din creatorii artei cinematografice.

Jacques Feyder își începe cariera de realizator. Chaplin realizează primele 8 filme din cadrul contractului său cu „Mutual“, în timp ce „Essenay“ pe care l-a părăsit, îl angajează pe Max Linder.

În Germania apare *Homunculus*, care prefigurează pe plan artistic expresionismul, iar pe plan social hitlerismul.

În Rusia, Jacob Protozanov realizează *Dama de pică*.

În Suedia, printre cele circa 20 de filme produse, se numără și opere ale lui Sjöström și Stiller.

1917 Chaplin realizează: *Easy Street* — *Charlot polițist*, *The Cure* — *Charlot la băi*, *The Immigrant* — *Emigrantul*, *The Adventurer* — *Evadatul*.

În Suedia, Sjöström realizează *Proscrișii*, pe care Louis Delluc îl socotea „cel mai frumos film din lume“. Construcția dramatică de maximă rigoare se îmbină cu un simț cu totul aparte al naturii, al peisajului, care capătă valoare de personaj.

Este totodată anul în care firma suedeză „Svenska“ cumpără drepturile pentru scrierile Selmei Lagerlöf a cărei operă va oferi cinematografului suedez posibilitatea de a-și desăvârși un drum propriu.

1918 Chaplin turnează *A Dog's Life — O viață de câine* și *Shoulder Arms! — Charlot soldat*. Despre acesta din urmă, Delluc scria ca despre „un film care te face să-ți muști mâinile neputînd mușca pe un altul, un film care urlă la lună teribil“, iar Élie Faure, în urma filmului, îl compara pe Chaplin cu Shakespeare. În S.U.A., Griffith: *Hearts Of The World. Inimile lumii*. Erich von Stroheim realizează primul său film: *Blind Husbands — Soții orbi*. În Germania, Ernst Lubitsch își realizează prima mare montare, *Carmen*, film care o lansează totodată pe Pola Negri.

În Franța se naște o mișcare de idei în favoarea elaborării esteticii filmului (Canudo, Delluc).

În U.R.S.S., Dziga Vertov începe să turneze actualități.

În Suedia, filme de Stiller și Sjöström.

1919 Abel Gance realizează *J'accuse — Acuz*, operă de un profund lirism, film antimilitarist despre care un ziarist a scris că dacă ar fi fost realizat în 1914, războiul n-ar mai fi izbucnit. „*J'accuse* — declara Gance — este un strigăt uman împotriva zgomotului războinic al armelor, un strigăt «obiectiv» împotriva militarismului german și a crimei lui contra Europei civilizate“.

Se naște impresionismul cinematografic francez: filmul lui Marcel L'Herbier, *Rose France* marchează începutul acestui curent semnalat de Delluc.

D.W. Griffith realizează *Broken Blossoms — Flori frînte*, iar Chaplin — *Sunnyside — Idilă pe cîmp*.

Mauritz Stiller realizează capodopera sa, *Tezaurul lui A ne*. Un simț aparte al plasticii cadrului, al aparatului care se mișcă descriind stări sufletești o dată cu descrierea decorului, al ritmului cinematografic — toate acestea fac din filmul realizatorului suedez o operă clasică.

În Germania, în afara filmului lui Lubitsch *Madame du Barry*, apar primele realizări ale lui Murnau și Lang. Primele semne ale viitorului expresionism.

1920 În Germania se naște școala expresionistă cu prima ei operă reprezentativă: *Das Kabinett des Dr. Caligari — Cabinetul doctorului Caligari*. Lozinca unuia dintre scenografiile filmului, Herman Warm, era: „Filmele trebuie să fie desene animate“. Decorurile lui *Caligari* urmau această idee. O stilizare care urma linia stilizată a decorului teatral, folosirea deformată a perspectivei (liniile decorului se strîngeau nefiresc pentru a micșora spațiul de joc, sau dimpotrivă se dilatau creînd un „univers stereoscopic“), litere care făceau parte integrantă cu decorul, ziduri ejectînd parcă personajul, care se strecura pe lângă ele — toate acestea se îmbinau cu interpretarea expresionistă, puternic teatrală, în care sentimentele erau exteriorizate simbolic parcă.

Cîtiva ani școala expresionistă germană s-a impus, dar influența poate fi detectată și mai tirziu, de pildă în opera lui Eisenstein.

Halucinația din *Capul fantomă* al lui Sjöström, unul din cele mai importante filme ale școlii suedeze, se creează prin folosirea inspirată a unei tehnici de filmare complexe, în care supraimpresiunile devin, din trucaje, expresii lirice.

Carol Dreyer își începe activitatea cinematografică.

Dansatoarea franceză Loie Fuller face în colaborare cu Gabrielle Sorère o încercare de transpunere a unei lumi poetice pe ecran: *Le lys de la vallée*. Se folosesc aici multe trucaje — printre ele un balet filmat *au ralenti* — și chiar o formulă nouă: intercalarea unor imagini negative în montaj, creînd astfel o impresie stranie de irealitate (s-a afirmat ulterior că aceasta ar fi fost de fapt o simplă neglijență a montezei filmului).

Louis Delluc publică lucrarea sa *Photogénie* care devine într-un fel un manifest al mișcării cinematografice de avangardă: el semnalează potențialul poetic al obiectelor și al ființelor surprinse pe ecran.

1921 Anul acesta cunoaște un nou avînt al cinematografilei franceze, orientat spre direcții diferite: *Eldorado* al lui L'Herbier folosește mijloace noi de expresie, în sensul creării unei atmosfere și descrierii psihologice cu ajutorul posibilităților tehnice și plastice specifice filmului: precizarea faptului că unul din personaje este pictor se face înfățișîndu-se

Alhambra care se deformează sub privirea sa, bețivii din cabaretul din Grenada apar desfigurați ca într-o viziune iscată de alcoolism etc. *Fièvre* — *Febră* al lui Delluc prefigurează reali mul poetic pe care îl vor crea Renoir și Carné.

Der Müde Tod — *Moartea obosită* al lui Fritz Lang reprezintă o operă semnificativă a expresionismului.

Apar, în Germania, primele filme aparținând curentului „Kammerspiel“ — reacție împotriva expresionismului: *Die Hintertreppe* — *Scara de serviciu*, realizat de Leopold Jessner, după scenariul lui Karl Mayer (care a fost și coscenaristul *Cabinetului doctorului Caligari*) și *Scherben*, — *Cioburi* realizat de Lupu Pick, după scenariul său în colaborare cu Carl Mayer (film cu numai patru personaje). „Kammerspiel“ — teatrul de cameră — se opune caligarismului prin simplificarea extremă a acțiunii și chiar a numărului de personaje; totul se reduce la o poveste simplă, exprimată prin intermediul actorilor, al atmosferei, al detaliilor decorului (filmul lui Pick se dispensează chiar de titluri, deci de text).

Stroheim realizează *Foolish Wives*, — *Femei ridicole*.

Primul lung-metraj al lui Chaplin: *The Kid* — *Puștiul*.

Prima serie a lui *Felix Cotoiul*, realizat de Pat Sullivan.

1922 Se constituie în Statele Unite „Motion Picture Producers and Distribution of America“, reboțezată peste doi ani „Motion Picture Associa-

tion of America Inc.“ (M.P.A.A.), organ al producătorilor și distribuitorilor, sub președenția lui Will H. Hays, care va adopta un cod destinat autocenzurii.

În U.R.S.S. ia ființă „Kino-Glass“ — școală documentaristă a lui Dziga Vertov, care-și propune să surprindă realitatea „pe viu“, repudiind tot ceea ce înseamnă mișcare teatrală.

Robert J. Flaherty realizează *Nanook of the North* — *Nanuk din Nord*, primul documentar poetic din istoria cinematografilei. În legătură cu filmul său, Flaherty scria: „Aparatul de filmat este un superochi care captează toate nuanțele senzațiilor și ale mișcării. Datorită lui, ritmul este o adevărată muzică.“

Abel Gance termină turnarea filmului său *La roue* — *Roata*, un poem al mișcărilor mecanice. Fernand Léger scria: „Abel Gance, cu *La roue*, a ridicat arta cinematografică la nivelul artelor plastice“. Folosirea aparatului subiectiv, a unui ritm complicat și expresiv, prin utilizarea montajului, fac din acest film un moment al istoriei cinematografice.

Don Juan et Faust, filmul lui L'Herbier, este o operă simbolistă în care apare clară orientarea autorului în ceea ce s-ar putea numi un cinematograf-intelectual.

Walt Disney realizează primul său desen animat.

În Germania: Fritz Lang — *Dr. Mabuse, der Spieler* — *Dr. Mabuse, jucătorul*.

F.W. Murnau: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, *Nosferatu o simfonie a groazei*, capodoperă a expresionismului și a fantasticei în cinematografie.

În Suedia, Greta Garbo debutează într-o farsă.

Lubitsch pleacă în S.U.A.

1923 Premiera filmului lui Chaplin *A Woman Of Paris*. Film psihologic, studiu de moravuri. „În afara autenticității caracterelor, scrie J. Mitry, ... acest film a arătat unei întregi generații de cineaști cum se exprimă gândurile, stările sufletești prin comportamentul personajelor și punerea în valoare a anumitor detalii sugestive. Povestirea dramatică, studiul caracterelor, într-un cuvânt tot cinematograful modern a ieșit din acest film care este una din marile date ale istoriei cinematografului și care rămîne o incontestabilă capodoperă.”

Lupu Pick realizează *Sylvester — Reveionul*, dramă a a cărei acțiune se petrece într-o singură noapte, într-un decor unic, fără nici un subtitlu.

Germaine Dulac în *La souriante Madame Beudet* — *Surizătoarea doamnă Beudet* încearcă formula unui film introspectiv, căutînd să descifreze psihologia personajului cu mijloacele tehnicii cinematografice.

1924 F.W. Murnau realizează *Der letzte Man* — *Ultimul dintre oameni*. Pentru întîia oară aparatul de filmat capătă o adevărată independență în mișcare, abordînd în chip firesc un punct de vedere subiectiv, mișcîndu-se cu suplețe. Folosind procedee formale ale expresionismului, filmul are un subiect realist, tratat în maniera „Kammerspiel“-ului. Se naște astfel o originală simbioză, în care artificialul

caligarismului cedează în fața realismului care capătă valențele simbolice ale unui poem tragic.

René Clair turnează pentru un balet de Francis Picabia un interludiu cinematografic, *Entr'acte* — *Pauză*, fantezie suprarealistă, operă semnificativă a avangardei în cinematografie.

Erich von Stroheim realizează *Greed* — *Rapacitate*; filmul lui Stroheim, prin realismul lui specific ca și prin modul de construcție dramatică (simțul timpului în povestirea cinematografică, studiul caracterelor etc.) stă de fapt la baza întregii cinematografii moderne.

Serghei Eisenstein realizează primul său film: *Greva*, în care apare limpede originalitatea artistică a acestui genial inovator.

Dacă la toate acestea adăugăm că în acest an au mai fost realizate: *Sherlock Junior* și *The Navigator* — *Navigatorul* ale lui Buster Keaton, *Das Wachsfigurenkabinett* — *Cabinetul figurilor de ceară* al lui Paul Leni, partea a II-a: *Kriemhildes Rache* — *Răzbunarea Kriemhildei* — din *Die Nibelungen* — *Nibelungii* de Fritz Lang, ca și filme mai mult sau mai puțin importante ale lui Lubitsch, Dreyer, Al. Volkoff, Raoul Walsh, atunci constatăm că acest an 1924 a fost unul din cele mai importante ale istoriei cinematografiei.

În România, după o perioadă de pauză de câțiva ani, reîncepe o producție de filme: *Păcat*, după Caragiale, regia Jean Mihail și *Milionar pentru o zi*, scenariul și regia Jean Georgescu.

Lev Kuleșov realizează (începînd din 1923) filmul său *Ciudatele aventuri ale lui Mr. West în țara bolșevicilor* în care își aplică concepțiile despre montaj. Pornind de la filmele lui Griffith, Kuleșov pusese în prealabil bazele teoriei montajului, printr-o serie de experimente devenite istorice.

1925 Serghei Eisenstein realizează *Crucișătorul Potemkin*, operă de deosebită importanță nu numai pentru că este socotit și astăzi încă „cel mai frumos film din istoria cinematogra-fiei“, dar mai cu seamă pentru că, după filmele lui Griffith și Stroheim, „Potemkin“ creează un limbaj care va deveni al întregii cinematografii care l-a urmat.

Charlie Chaplin realizează *The Gold Rush — Goana după aur*, despre care Pierre Leprohon scrie: „Una din operele cele mai complete ale lui Chaplin, cea în care se exprimă cel mai bine grandoarea tragică a lui Charlot... Tragicul nu mai este juxta-pus comicului. El i se integrează, face parte din el, în așa fel încît scenele cele mai comice sînt acelea în care tragicul interior este cel mai intens.“

Ernst Lubitsch realizează în S.U.A. *Kiss Me Again — Sărută-mă iar*, socotită de mulți istorici cea mai bună comedie a sa.

Joseph von Sternberg turnează *Salvation Hunters — Vînătorii salvării*, film puternic influențat de cinematografia germană: „I s-a reproșat filmului irealitatea personajelor sale, spunea Chaplin, dar tocmai aceasta dă grandoarea operei. Ele nu erau presupuse a fi reale și trebuia considerate ca simboluri, ca gânduri.“

În Germania, se accentuează tendința spre drama psihologică și socială: *Variété* de Ewald André Dupont e o operă în care aparatul e folosit sistematic și organic ca mijloc pentru o narațiune la persoana întâi, și în care se statornicește uzul montajului cîmp-contra-cîmp; Murnau turnează *Tartuffe*, G.W. Pabst realizează *Die Freudlose Gasse* — *Strada fără bucurii*.

1926 F.W. Murnau: *Faust*.

Vsevolod Pudovkin: *Mama*, operă de importanță capitală, care devine capodoperă a filmului sovietic mut.

Fritz Lang: *Metropolis*.

Lev Kuleșov: *Dura Lex*.

Jean Renoir: *Nana*.

Filmul mut a ajuns la apogeul său. După doi ani va muri, iar din cenușa sa va renaște filmul sonor.

Este anul în care în Statele Unite, după istoricul Lewis Jacobs, „încetează domnia regizorului”. Creatorul filmului va deveni angajat al marilor studiouri și va fi folosit adeseori în cadrul „specializării” sale în anumite genuri de filme.

1927 Premiera filmului *Napoléon* de Abel Gance; prima operă a poliviziunii: filmul este proiectat pe trei ecrane alăturate.

La Hollywood ia ființă „Academy of Motion Picture Art and Science”, alcătuită din cei mai influenți producători, realizatori, scenariști, actori, scenografi. Președinte: Douglas Fairbanks. Se decide instituirea unor premii

anuale. La propunerea lui Cedric Gibbon, premiul devine o statueta a sculptorului George Stanley. Curind, Bette Davis va denumi statueta după al doilea prenume al soțului ei, și premiul va rămâne și pînă astăzi: „Oscar“. (Există și o altă versiune a legendei despre denumirea acestui premiu.)

La 6 octombrie se prezintă la New York filmul *The Jazz Singer — Cîntărețul de jazz*, primul film sonor și vorbit din istoria cinematografilei. Ziua aceasta este unanim socotită ziua de naștere a filmului sonor.

În același timp filmul mut creează capodoperă după capodoperă: *Sunrise — Aurora* de F. W. Murnau, *The Wedding March — Marșul nupțial* de Stroheim, *Underworld* de J. von Sternberg, *La glace à trois faces — Oglinda cu trei fețe* de J. Epstein, *A Girl in Every Port — O fată în fiecare port* de H. Hawks, *Sfirșitul St. Petersburgului* de Pudovkin, *Octombrie* de Eisenstein, *Loulou* de Pabst.

1928 În acest an și în cel următor apar ultimele filme mute. Cel mai important este, poate, *Pasiunea Ioanei d'Arc* a lui C. Dreyer care, realizat din prim-planuri menite să supli-nească lipsa dialogului vorbit, devine o dovadă a necesității iminente a sonorului.

Același an cunoaște apariția unor filme ca *The Circus — Circul* de Chaplin, *Queen Kelly — Regina Kelly* de Stroheim, *Vîntul* de Sjöström, *The Crowd — Multimea* de King Vidor, *Urmașul lui Gingis-Han* de Pudovkin, *La chute de la maison Usher — Prăbușirea casei Usher* de Jean Epstein, *Thérèse Raquin* de J. Feyder, *The Docks of New York — Docurile New Yorkului* de J. von Sternberg.

Bunuel realizează *Un chien andalou — Un cîine andaluz*, operă caracteristică a supra-realismului cinematografic.

Dovjenko își realizează primul film cu care își impune viziunea poetică: *Zvenigora*. Peste un an va apărea filmul său *Arsenal*.

1929 Filme mute: *Finis terrae* de J. Epstein, realizat prin filmarea „în direct” a realității, *Le Sang d'un poète — Singele unui poet* de Jean Cocteau, *Vechiul și noul* de Eisenstein, *Omul care și-a pierdut memoria* de Frederic Ermler, *Femeia pe Lună* de F. Lang.

Filme sonore: *Hallelujah* de King Vidor, *Love Parade — Parada dragostei* de Lubitsch, primul „musical” al cinematografiei americane, *Broadway Melody* de H. Beaumont. Walt Disney realizează prima sa *Silly Symphonie*.

G.W. Pabst realizează *Die Büchse der Pandora — Cutia Pandorei* și *Tagebuch einer Verlorenen — Jurnalul unei femei pierdute*, expresii semnificative a ceea ce s-a numit „Neue Sachlichkeit” — noua obiectivitate. Era o opoziție față de expresionism și de simbolismul „Kammerspiel”-ului, o negație a oricărei tendințe romantice. („Neue Sachlichkeit” era reprezentată și de opere numite filme-secțiuni, ca de pildă *Berlin, Symphonie einer Grossstadt — Berlin. Simfonia unei metropole* de Walter Ruttmann — 1927).

Este ultimul an în care se mai produc filme mute (în afară de U.R.S.S. care va mai produce și în 1930). O nouă eră a istoriei cinematografiei începe.

1930 Lewis Milestone realizează *All Quiet On the Western Front — Nimic nou pe frontul de vest*: se folosește aici pentru prima oară atât maca-

raua americană, cît și filmările aeriene. În acest film, Milestone creează o foarte personală îmbinare dintre povestirea descriptivă și analiza atentă.

Alexandr Dovjenko realizează *Pămîntul*, un poem liric de o deosebită frumusețe, care definește arta atît de personală a regizorului sovietic.

Cu puține excepții, în acest an în întreaga lume este abandonat filmul mut, trecîndu-se la producția curentă a sonorului.

În filmul său *Sous les toits de Paris* — *Sub acoperișurile Parisului*, René Clair experimentează cîteva efecte ale îmbinării sunetului cu imaginea.

Joseph von Sternberg realizează în Germania, avînd ca interpreți pe Marlene Dietrich și Emil Jannings, *Der Blaue Engel* — *Îngerul albastru*, după romanul *Profesorul Unrat* al lui Heinrich Mann. Începe cariera Marlenei Dietrich și seria de filme pe care von Sternberg le va turna cu vedeta sa. Este una din primele capodopere ale filmului sonor care, la capătul istoriei realismului școlii, „Kammerspiel“, reprezintă un aliaj cu totul aparte între o dramă realistă și oniricul, fantasticul, irealul unei atmosfere de legendă parcă: de aceea s-a și vorbit de „realism fantastic“ în legătură cu acest film.

L'Age d'or — *Vîrsta de aur*, R: Luis Bunuel.

Big House — *Casa mare*, R: George W. Hill; I: Wallace Beery, Robert Montgomery; P: S.U.A.

The Dawn Patrol — *Patrula amurgului*, R: Howard Hawks. P: S.U.A.

Westfront 1918 — *Frontul de vest 1918*, R: G.W. Pabst, P: Germania.

1931 Premiera filmului lui Chaplin *City Lights* — *Luminile oraşului*. Este un film mut sonorizat, în care însă sunetul — câteva efecte sonore comice — se integrează operei.

M — de Fritz Lang este o dramă socială şi totodată operă în care realismul este dus pînă la fantastic. Expresionismul îşi face resimţită influenţa încă puternică în acest film al lui Lang. I: Peter Lorre. P: Germania.

Tabu, ultimul film al lui Murnau realizat în colaborare cu R. Flaherty. P: S.U.A.

Drumul vieţii, R: Nicolai Ekk; P: U.R.S.S.

The Man I Killed, — *Omul pe care l-am ucis*, R: Ernst Lubitsch; P: S.U.A.

Dreigroschenoper — *Opera de trei parale*, R: G.W. Pabst; P: Germania.

1932 *Scarface*, clasic al filmului poliţist, realizat de Howard Hawks care povesteşte de fapt viaţa lui Al Capone. I: Paul Muni, George Raft. P: S.U.A.

Trouble in Paradise — *Încurcături în rai*, unul din cele mai bune filme ale lui Ernst Lubitsch în care, dincolo de umorul spumos, există multă satiră incisivă.

Oscar Fischinger, mergînd pe urmele filmului abstract al lui Viking Eggeling, Hans Richter şi Walter Ruttmann, creează interpretări cinegrafice ale unor compoziţii muzicale.

A nous la liberté — *A noastră e libertatea*, R: René Clair, P: Franţa.

Der Kongress tanzt — *Congresul dansează*, R: Erich Charell; I: Lilian Harvey, Henri Garat; P: Germania.

I Am a Fugitive From a Chain Gang — *Sînt un evadat*, R: Mervyn le Roy; I: Paul Muni; P: S.U.A.

Kühle Wampe, R: Slatan Dudow; I: Hertha Thiele; Ernst Fischer; P: Germania.

Shanghai Express, R: Joseph von Sternberg; I: Marlene Dietrich, Clive Brook, Anna May Wong; P: S.U.A.

1933 *A Man's Castle — Castelul unui bărbat*, unul din cele mai frumoase filme ale acestui mare liric care este Frank Borzage, și totodată unul din cele mai frumoase filme de dragoste ale cinematografilei americane.

Liebelei, primul mare succes al lui Max Ophüls; I: Paul Hörbiger, Magda Schneider, Luise Ulrich, Gustav Gründgens, Olga Cehova; P: Germania.

Duck Soup — Supă de rață, I: Frații Marx. Este una din operele reprezentative ale acestor mari comici americani.

Zéro de conduite — Nota zero la purtare, R: Jean Vigo; P: Franța

Okraina, R: Boris Barnett; P: U.R.S.S.

1934 *Prin It Happened One Night — S-a întâmplat într-o noapte*, Frank Capra creează exemplul perfect al unui gen special al comediei americane: „phantasy of goodwill“ (fantezia bunăvoinței) cum a denumit-o R. Griffith. I: Clark Gable, Claudette Colbert.

L'Atalante, filmul lui Jean Vigo, despre care Élie Faure scria că „...este clasic în fapt, însuși spiritul operei lui Vigo...“ I: Michel Simon, Dita Parlo, frații Prévert; P: Franța.

The Scarlet Empress — Împărăteasa roșie, R: Joseph von Sternberg; I: Marlene Dietrich; P: S.U.A.

The Lost Patrol — Patrula pierdută, R: John Ford; P: S.U.A.

Ceapaeв, R: Serghei și Gheorghi Vasiliev; P: U.R.S.S.

The Man Who Knew Too Much — *Omul care a știut prea multe*, R: Alfred Hitchcock; I: Leslie Banks, Peter Lorre; P: Anglia.

Toni, R: Jean Renoir; P: Franța.

Man of Aran — *Omul din Aran*, R: R. Flaherty; P: Anglia.

1935 *La kermesse héroïque*, film realizat de Jacques Feyder și considerat drept „cel mai mare efort care a fost realizat vreodată pentru a populariza și difuza, prin lume, arta prestigioasă a marilor pictori din țara sa natală”. I: Francoise Rosay, Jean Murat, Louis Jouvet; P: Franța.

Le crime de M. Lange — *Crima domnului Lange*, R: Jean Renoir; P: Franța.

David Copperfield, R: George Cukor; P: S.U.A.

The Informer — *Denunțatorul*, R: John Ford; P: S.U.A.

Peter Ibbetson, R: Henry Hathaway; I: Gary Cooper, Ann Harding; P: S.U.A.

The Whole Town's Talking — *Tot orașul vorbește*, R: John Ford; I: Edward G. Robinson, Jean Arthur; P: S.U.A.

Tinerețea lui Maxim, R: Kozințev și Trauberg; I: Boris Cirkov; P: U.R.S.S.

1936 *Modern Times* — *Timpuri noi* de Chaplin este o satiră a mașinismului, a mecanizării industriale. I: Chaplin, Paulette Godard. P: S.U.A.

Mr. Deeds Goes to Town — *Domnul Deeds pleacă în oraș*, R: Frank Capra; I: Gary Cooper, Jean Arthur; P: S.U.A.

Fury — *Furie*, R: Fritz Lang; I: Spencer Tracy, Sylvia Sydney; P: S.U.A.

You Only Live Once — Trăiești numai o dată, R: Fritz Lang; I: Henry Fonda, Sylvia Sidney; P: S.U.A.

1937 *La grande illusion — Iluzia cea mare*, un autentic Renoir (Jean), atît prin modul povestirii cinematografice, cît și prin generozitatea temei: „Credința în lealitatea și fraternitatea oamenilor“. I: Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, M. Dalio; P: Franța.

Deputatul de Baltica, R: Zarhi și Heifiț; I: Nikolai Cerkasov; P: U.R.S.S.

Drôle de drame — Ciudată dramă, R: Marcel Carné; I: Michel Simon, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault, Francoise Rosay; P: Franța.

Dead End — Periferie, R: William Wyler; I: Sylvia Sidney, Humphrey Bogart; P: S.U.A.

The Good Earth — Pămîntul cel bun, P: Sidney Franklin; I: Luise Rainer, Paul Muni; P: S.U.A.

1938 *Aleksandr Nevski* este primul film sonor al lui Serghei Eisenstein în care își aplică principiile montajului vertical, a'e unui montaj audio-vizual: imaginea cinematografică este un tot organic în care elementul plastic și *sonor* au importanță egală, ea născîndu-se din contopirea lor.

Quai des brumes — Suflete în ceață, rigoare de stil în construcția dramatică, dar și în interpretare. Expresie a anxietății unei societăți în așteptarea cataclismului belic, fapt pentru care filmul a fost incriminat de unii militari obtuzi: „Dacă am pierdut războiul, a fost din cauza filmului *Quai des brumes*“. I: Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur; P: Franța.

La bête humaine — Bestia umană de Jean

Renoir îi prilejuiește lui Jean Gabin unul din cele mai importante roluri ale sale.

Copilăria lui Gorki, R: Mark Donskoi; P: U.R.S.S.
L'étrange Monsieur Victor — Straniul domn Victor, R: Jean Gremillon; I: Raimu; P: Franța.

Jezebel, R: William Wyler; I: Bette Davis, Henry Fonda, George Brent; P: S.U.A.

Pacific Express, R: Cecil B. de Mille; I: Barbara Stanwyck, Joel McCrea, Akim Tamiroff; P: S.U.A.

1939 *Le jour se lève — Se face ziuă* de Marcel Carné, despre care André Bazin scria că este o „tragedie a purității și solitudinii“. Una din operele reprezentative ale „realismului poetic“ francez. I: Jean Gabin, Arletty, Jules Berry.

Stagecoach — Diligența — clasic al westernului, realizat de un clasic: John Ford. I: John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell, George Bancroft, John Carradine; P: S.U.A.

Gone With the Wind — Pe aripile vântului, R: Victor Fleming, I: Clark Gable, Vivian Leigh, Leslie Howard, Olivia de Havilland; P: S.U.A.

La Règle du Jeu — Regula jocului, R: Jean Renoir; P: Franța.

1940 *The Great Dictator — Dictatorul*. Chaplin îi declară război lui Hitler (care îi furase mustața); P: S.U.A.

The Grapes of Wrath — Fructele mîniei. Abandonînd far-westul și genul westernului, John Ford descrie o Americă contemporană, cu un realism crud și exact, atacînd problema socială a unei familii expropriate. I: Henry Fonda; P: S.U.A.

The Long Voyage Home — Lunga călătorie spre casă, R: John Ford, I: Thomas Mitchell, John Wayne, B. Fitzgerald; P: S.U.A.

Go West — Spre vest, I: Marx Brothers; P: S.U.A.

1941 *Citizen Kane*, celebrul film al lui Orson Welles în care realizatorul a înnoit povestirea cinematografică — filmul studia eroul din mai multe puncte de vedere ale diferiților oameni care l-au cunoscut — ca și montajul prin folosirea virtuților profunzimii cimpului. Tot aici au fost folosite obiective foarte scurte, care dădeau o anume calitate imaginii, au fost construite decoruri cu tavan, neobișnuite în cinematografie etc. *Citizen Kane* a avut o mare influență asupra cinematografiei mondiale. I: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Erskine Sandorf, Everett Sloane; P: S.U.A.

The Little Foxes — Puii de vulpe, R: William Wyler; I: Bette Davis, Herbert Marshall; P: S.U.A.

1942 *Ossessione* de Luchino Visconti a fost primul mare film neorealism („înainte de scriptură”). I: Massimo Girotti, Clara Calamai; P: Italia.

The Magnificent Ambersons, R: Orson Welles; P: S.U.A.

Les visiteurs du soir — Trubadurii diavolului, R: Marcel Carné; I: Alain Cuny, Arletty, Jules Berry, Marie Déa; P: Franța.

1943 *Dies irae*, de Carl Dreyer, reînvie arta marelui realizator danez. Același simț al frumuseții plastice, al naturii care se integrează dramei, aceeași vibrație la atmosfera mistică în care realizatorul trăiește cu convingere. P: Danemarca.

Les anges du péché — Îngerii păcatului, R: Robert Bresson; P: Franța.

Shadow of a Doubt — Umbra unei bănuieli, R: Alfred Hitchcock; P: S.U.A.

Partizana, R: Frederic Ermler; I: Vera Marețkaia N. Bogoliubov; P: U.R.S.S.

O noapte furtunoasă, R: Jean Georgescu; I: Alexandru Giugaru, Maria Maximilian, Florica Demion, Radu Beligan, George Demetru; P: România.

1944 *Curcubeul* lui Marx Donskoi este unul din cele mai frumoase filme de război sovietice, operă crud realistă, însă totodată plină de accente lirice. Realismul liric, propriu unui anume filon al cinematografului sovietic, este asemănător cu realismul poetic francez; dar aci realismul este parcă mai crud și lirismul mai înaripat; cei doi termeni ai simbiozei se află mai aproape de polii lor. P: U.R.S.S.

Le ciel est à vous — Cerul vă aparține, R: Jean Grémillon; I: Charles Vanel, Madeleine Renaud; P: Franța.

Henry V, R + I: Laurence Olivier; P: Anglia.

Laura, R: Otto Preminger; I: Clifton Webb, Gene Tierney, Dana Andrews; P: S.U.A.

1945 *Les enfants du paradis — Copiii paradisului*¹, o mizanscenă briliantă, o operă fermecătoare a lui Marcel Carné despre lumea teatrului parizian de la mijlocul secolului trecut, lume factice care alternează continuu în film cu realismul vieții intime a eroilor. Interpretarea strălucitoare contribuie și ea la crearea atmosferei dense a acestui film (Pierre Brasseur, Jean-Louis Barrault, Arletty, Louis Salou, Marcel Herrand, Maria Casarés). P: Franța.

Roma, città aperta — Roma, oraș deschis realizat de Roberto Rossellini, a deschis larg

¹ „Paradis“-ul — era denumirea galeriei în sălile de teatru ale epocii.

căile neorealismului. I: Anna Magnani, Aldo Fabrizzi, Marcello Pagliero; P: Italia

Ivan cel Groaznic: Eisenstein termină partea I. Partea a II-a, interzisă, va putea fi văzută abia peste 13 ani. Este ultima operă a lui Eisenstein. I: Nikolai Cerkasov, Mihail Jarov, Piotr Kadocinikov, Serafina Birman; P: U.R.S.S.

The Lost Week-End, R: Billy Wilder; I: Ray Milland, Jane Wyman; P: S.U.A.

1946 *Paisa*, realizat de Roberto Rossellini, după un scenariu de F. Fellini și interpretat de Anna Magnani, este una din operele tipice ale neorealismului italian.

La be le et la bête — *Frumoasa și bestia*, R: Jean Cocteau; P: Franța.

My Darling Clementine — *Draga mea Clementina*, R: John Ford; I: Henry Fonda, Linda Darnell, P: S.U.A.

Die Mörder sind unter uns — *Asasinii sint printre noi*, R: Wolfgang Staudte; P: R.D.G.

La Bataille du rail, R: René Clément; P: Franța.

Brief Encounter — *Scurtă intilnire*, R: David Lean; I: Celia Johnson, Trevor Howard; P: Anglia.

The Best Years of our Lives — *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, R: William Wyler; I: Mirna Loy, Frederic March, Dana Andrews; P: S.U.A.

Sciussia, R: Vittorio de Sica; P: Italia.

1947 *Gentleman's Agreement*, film social, unul din cele mai bune ale lui Elia Kazan, care atacă direct și brutal problema antisemitismului. I: Gregory Peck; P: S.U.A.

Undeva în Europa, realizat de Géza Radványi, este unul din cele mai frumoase filme despre război din epoca imediat postbelică. P: Ungaria.

Monsieur Verdoux, R + I: Charlie Chaplin.
Le silence est d'or — Tăcerea e de aur, R: René Clair;
I: Maurice Chevalier, Dany Robin, François Périer;
P: Franța.

The Treasure of the Sierra Madre — Comoara din Sierra Madre, R: John Huston; I: Humphrey Bogart, Walter Huston; P: S.U.A.

The Lady From Shanghai — Doamna din Șanghai, R: Orson Welles; I: Rita Hayworth, Orson Welles; P: S.U.A.

1948 Este un an tragic: patru decese a unor personalități care, în etape cronologic diferite, reprezintă într-un fel istoria filmului: Louis Lumière, Jacques Feyder, David Wark Griffith, Serghei Mihailovici Eisenstein.

Ladri di biciclette — Hoții de biciclete, operă a lui De Sica, capodoperă a neorealismului. „Aș vrea să-i învăț pe oameni să vadă viața cotidiană cu aceeași pasiune pe care o simt citind o carte“; P: Italia.

În *The Rope — Frîghia*, Hitchcock folosește planuri-secvențe lungi de cîte 300 m (conținutul unei bobine), într-un decor unic. Este o dovadă a posibilităților montajului în cadru și a planurilor-secvențe (și încă într-un film polițist!); P: S.U.A.

Ultima etapă de Wanda Jakubowska, operă de un tragism copleșitor — un fel de documentar reconstituit al lagărelor naziste — care anunță prin vigoarea stilului și printr-un realism dur, violent, școala cinematografică poloneză de după război. P: Polonia.

Hamlet, R + I: Laurence Olivier; P: Anglia.

Macbeth, R + I: Orson Welles; P: S.U.A.

Louisiana Story, R: Robert Flaherty; P: S.U.A.

The Fallen Idol — Idolul căzut, R: Carol Reed; I: Ralph Richardson, Bobby Henney, Michèle Morgan; P: Anglia.

Sunset Boulevard, R: Billy Wilder; I: Gloria Swanson, Erich von Stroheim, William Holden; P: S.U.A.
Riso Amaro, R: Giuseppe de Santis; I: Raf Vallone, Vittorio Gassmann, Silvana Mangano; P: Italia.
Răsună valea, R: Paul Călinescu; I: Marcel Angheliescu, Geo Barton, Radu Beligan; P: România.
 (Diplomă de onoare la Karlovy Vary, 1950.)

1950 *Asphalt Jungle*, una din cele mai perfecte opere ale lui John Huston. Este un film de gangsteri, ilustrare a temei des abordate de Huston, aceea a tragediei eşecului. (Debutază Marylin Monroe); P: S.U.A.

La beauté du diable — *Frumuseţea diavolului*, R: René Clair; I: Michel Simon, Gérard Philipe, Nicole Bernard; P: Franţa.

All About Eve — *Totul despre Eva*; R: Mankiewicz; I: Bette Davis, Anne Baxter; P: S.U.A.

Los olvidados, R: Louis Bunuel; P: Spania.

Orphée, R: Jean Cocteau; P: Franţa.

Rashomon, R: Akira Kurosawa, P: Japonia.

Sommarlek, R: Ingmar Bergman, P: Suedia.

1951 *Roma ora 11*, de Giuseppe de Santis e bazat pe o anchetă socială iniţiată de Cezare Zavattini şi constituie un perfect material didactic, în sensul bun, pentru explicarea neorealismului. I: Lucia Bose, Carla del Poggio, Massimo Girotti, Raf Vallone, Paolo Stoppa, Lea Padovani; P: Italia.

Strangers on a Train — *Străini în tren*, R: Hitchcock; P: S.U.A.

Miracolo a Milano — *Miracol la Milano*, R: Vittorio de Sica; I: Emma Gramatica, Paolo Stoppa; P: Italia.

The Red Badge of Courage — *Semnul roșu al curajului*, R: John Huston; P: S.U.A.

A Streetcar Named Desire — *Un tramvai numit dorință*, R: Elia Kazan; I: Vivian Leigh, Marlon Brando; P: S.U.A.

În sat la noi, R: Jean Georgescu; I: Constantin Ramadan, Nucu Păunescu, Nana Ianculescu, Aurel Ghițescu, Liviu Ciulei, Andrei Codarcea; P: România. (Premiul pentru cel mai bun scenariu regizoral — Karlovy Vary, 1952.)

1952 *John Huston realizează African Queen — Regina africană*, unul din filmele sale preferate și totodată definitiv pentru opera regizorului. I: Katharine Hepburn, Humphrey Bogart. P: S.U.A.

Limelight — *Luminile rampei*, film tragic al lui Chaplin care cuprinde și următoarea replică cheie: „O dată cu bătrînețea căpătăm un mai acut simț al demnității, care ne împiedică să ridiculizăm omul”. I: Chaplin, Claire Bloom, Buster Keaton; P: S.U.A.

Les belles de nuit — *Frumoasele nopții*, R: René Clair; I: Gérard Philipe, Martine Carol, Gina Lollobrigida; P: Franța.

Casque d'or, R: Jacques Becker; I: Serge Reggiani, Claude Dauphin, Gaston Modot, Simone Signoret; P: Franța.

El, R: Luis Buuel; P: Mexic.

Due soldi di speranza — *De doi bani speranță*, R: Renato Castellani; P: Italia.

Mitrea Cocor, R: Victor Iliu; I: Septimiu Sever, Dem Savu, Toma Dimitriu (Premiul luptei pentru progresul social — Karlovy Vary) P: România.

1953 *L'Amore in Citta* — *Dragostea în oraș*, film scheci cu participarea unor realizatori de renume, inspirat de fapt de Cesare Zavattini; se află undeva la mijlocul drumului dintre neo-realism și *cine-verité*. Un film anchetă care

se integrează fără a o ști, curentului cinema-direct. P: Italia.

The Wilde One — Sălbaticul, R: László Benedek; I: Marlon Brando; P: S.U.A.

Madame de..., R: Max Ophüls; I: Danielle Darrieux, Charles Boyer, Vittorio de Sica. P: Franța.

I vitelloni, R: F. Fellini; I: Alberto Sordi, Franco Fabrizzi; P: Italia.

Le rideau cramoisi — Perdeaua cîrmezii, R: Alexandru Astruc; I: Anouk Aimée, Jean-Claude Pascal; P: Franța.

Salt of the Earth — Sarea pămîntului, R: Herbert J. Biberman, Michael Wilson; P: S.U.A.

1954 *La strada*, Fellini reînvie neorealismul îndreptîndu-l spre căi noi — spun unii. Adevărul este cel declarat o dată de realizator: „Sînt totdeauna autobiografic, chiar dacă mă apuc să povestesc viața unui pește“. I: Giulietta Massina, Anthony Quinn, Richard Basehart; P: Italia.

Lola Montès, în care Ophüls izbutește o insolită întrepătrundere a prezentului cu trecutul, folosind mijloacele plastice cinematografice contemporane și cuceririle vechii avangărzi totodată. I: Martine Carol, Peter Ustinov, Oscar Werner; P: Franța — R.F.G.

Monsieur Ripois, R: René Clément; I: Gérard Philipe; P: Franța.

Senso, R: Luchino Visconti; I: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Christian Marquand; P: Italia.

Carmen Jones, R: Preminger; P: S.U.A.

Șapte samurai, R: Akira Kurosawa; P: Japonia.

1955 *East of Eden — La est de Eden*, realizat de Elia Kazan, o adaptare după romanul lui John Steinbeck, în care se impune James Dean. Imaginea filmului este deosebită nu numai

prin folosirea inspirată a culorii și a cinema-
scopului, dar și prin constanta și organică
legătură dintre virtuțile plastice și conținutul
dramatic și psihologic al filmului: P: S.U.A.

Surîsurile unei nopți de vară, film definitoriu
al realizatorului suedez: Ingmar Bergman. I:
Ulla Jacobsson, Harriet Andersson, Bibi An-
dersson, Gunar Björnstrand. P: Suedia.

Il Bidone, — *Escroci*, R: Federico Fellini; I:
Broderick Crawford, Richard Basehart, Franco
Fabrizzi, Giulietta Massina; P: Italia.

Kiss Me Deadly — *Sărută-mă mortal*, R: Robert
Aldrich; P: S.U.A.

Rebel Without a Cause — *Rebel fără o cauză*, R: Nicho-
las Ray; I: Nathalie Wood, James Dean; P: S.U.A.

The Blackboard Jungle — *Jungla tablei negre*, R:
Richard Brooks; I: Glenn Ford, Anne Francis;
P: S.U.A.

Muerta de un ciclista — *Moartea unui ciclist*, R: Juan
Antonio Bardem; P: Spania.

Marty, R: Delbert Mann; I: Ernest Borgnine, Betsy
Blair; P: S.U.A.

1956 *Et Dieu créa la femme* — *Și Dumnezeu a creat
femeia*, de fapt l-a creat, aici, întâi pe regi-
zorul Roger Vadim care, la rîndul său, a
creat-o pe Brigitte Bardot. I: Brigitte Bardot,
Jean-Louis Trintignant, Curd Jurgens, Chris-
tian Marquand; P: Franța.

A șaptea pecete este unul din filmele reprezen-
tative ale lui Ingmar Bergman. Fantasticul
este introdus în cotidian cu un firesc care
caracterizează opera realizatorului suedez.

Mama — o nouă versiune realizată de Mark
Donskoi, cu Vera Marețkaia în rolul principal.
Romantismul lui Donskoi domină această
ecranizare. P: U.R.S.S.

Fetița mincinoasă, R: Ion Popescu-Gopo; I: Violeta Marinescu, Nicolae Gărdescu; P: România. (Diplomă de merit — Edinburgh, 1965; Medalia de argint — Damasc, 1956; Medalia de aur — Teheran, 1964.)

Le ballon rouge — Balonul roșu, R: Albert Lamorisse; P: Franța.

Giant — Uriașul, R: George Stevens; I: James Dean, Elisabeth Taylor, Rock Hudson; P: S.U.A.

Gervaise, R: René Clément; P: Franța.

Al 41-lea, R: Grigori Ciuhrai; I: Oleg Strijenov, Isolda Izvețkaia; P: U.R.S.S.

Un condamné à mort s'est échappé — Un condamnat la moarte a evadat, R: Robert Bresson, P: Franța.

Baby Doll, R: Elia Kazan; I: Karl Malded, Carroll Baker, Eli Wallash; P: S.U.A.

Bus Stop — Stația de autobus, R: Joshua Logan; I: Marilyn Monroe, Don Murray; P: S.U.A.

1957 *Zboară cocorii*, film revelatoriu pentru noua cinematografie sovietică. R: M. Kalatozov; I: Tatiana Samoilova, Alexei Batalov, Vasili Merkuriev; P: U.R.S.S.

The Bridge on River Kwai — Podul de pe rtul Kwai, de David Lean este unul din marile succese ale cinematografilei britanice contemporane. I: Alec Guisness, William Holden, Sessue Hayakawa.

Filmul dramatic al lui René Clair, *Porte des Lilas*, ultima sa operă înainte de deshidratarea academică. I: Pierre Brasseur, Georges Brassens, Henri Vidal, Dany Carrel. P: Franța.

Fragii sălbatici, R: Ingmar Bergman; I: Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Bibi Andersson; P: Suedia.

Canalul, R: Andrzej Wajda; P: Polonia.

Il Grido — Strigătul, R: Michelangelo Antonioni; I: Steve Cochrane, Alida Valli, Betsy Blair.

Touch of Evil — Semnul răului, R: Orson Welles; I:

Orson Welles, Charlton Heston, Akim Tamiroff, Marlene Dietrich; P: S.U.A.
Le Notti di Cabiria — *Noaptele Cabiriei*, R: F. Fellini; I: Giulietta Massina, François Périer, Amedeo Nazzari; P: Italia.

1958 *Mon oncle* — *Unchiul meu* de Tati confirmă talentul aparte al acestui mare comic francez.
Cenușă și diamant, de Andrzej Wajda. „Am vrut să descriu universul complex și dificil al generației mele“, declara realizatorul. Una din operele reprezentative ale noii cinematografii poloneze.

Rio Bravo, R: Howard Hawks, P: S.U.A.
Man of the West — *Omul din vest*, R: Anthony Mann; I: Gary Cooper, Julie London, Lee J. Cobb; P: S.U.A.
Poemul mării, R: Dovjenko (film terminat de Solnțeva după moartea regizorului); P: U.R.S.S.
Invenția diabolică, R: Karel Zeman; P: Cehoslovacia.

1959 Jean-Luc Godard realizează *À bout de souffle*, — *La capătul puterii* unul din cele mai reprezentative opere ale curentului „nouvelle vague“. O poveste convențională este tratată într-o manieră nouă pe care o definește atît tonul brutal, violent, anarhic al povestirii, cît și atenția acordată faptelor mărunte, gesturilor cotidiene, valorificate într-un montaj care contravine regulilor clasice. I: J.-P. Belmondo Jean Seberg; P: Franța.

Hiroshima mon amour, realizat de Alain Resnais deschide perspective noi povestirii cinematografice care devine mult mai liberă, rupînd fixitatea vechilor ei legi. I: Emanuelle Riva, Eiji Okada; P: Franța.

Come Back, Africa! realizat de americanul Lionel Rogosin, filmul e o operă semnificativă a *cine-verité*-ului. P: S.U.A.

1960 M. Antonioni realizează *L'Avventura*. „Am fost frapat de fragilitatea raporturilor umane, de instabilitatea morală, politică și chiar fizică a lumii contemporane în care fizica devine metafizică, în care abia există granița între știință și știință-ficțiune. Noi trăim în fiecare zi o «Aventură» ideologică sau sentimentală. Drama noastră este incomunicabilitatea și acest sentiment domină personajele filmului meu...” I: Monica Vitti, Gabriele Ferzetti, Lea Massari, Dominique Blanchar. P: Italia.

La dolce vita, R: Federico Fellini; I: Marcello Mastroiani, Anouk Aimée, Anita Ekberg; P: Italia.
Le beau Serge — Frumosul Serge, R: Claude Chabrol; I: Gérard Blain, Jean Claude Brial, Michèle Meritz, Bernadette Lafont; P: Franța.

Soarta unui om, R + I: Serghei Bondarciuk; P: U.R.S.S.

Moi un noir, R: Jean Rouch; P: Franța.

O poveste ca în basme, R: Ion Popescu-Gopo; I: Ion Manu, Eugenia Popovici, Florin Piersic, Nucu Păunescu, Dem. Savu; P: România (Premiul „Măslinul de argint” — Bordighera, 1963; Premiul „Pelayo d'oro” — Gijon, 1963).

Balada soldatului de Ciuhrai este un film de război lipsit de scene de luptă, în care realizatorul a vrut să arate dimensiunile reale ale Eroului: „Am vrut să arăt ce fel de om este eroul meu”. După marile epopei despre aceste teme, filmul lui Ciuhrai prezintă războiul prin prisma unui simplu soldat, cu eroismul și fricile sale. I: V. Ivacev, J. Prohorenko, A. Maximova. P: U.R.S.S.

Maica Ioana a Ingerilor, R: Jerzy Kawalerowicz; P: Polonia.

La Notte — Noaptea, R: Michelangelo Antonioni; I:

Marcello Mastroiani, Jeanne Moreau, Monica Vitti; P: Italia.

Rocco e i suoi fratelli — *Rocco și frații săi*, R: Luchino Visconti; I: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Praxinou; P: Italia.

Tirez sur le pianiste — *Trageți în pianist*, R: Fr. Truffaut; I: Charles Aznavour, Marie Dubois; P: Franța.

Zazie dans le métro, R: Louis Malle; P: Franța.

Setea, R: Mircea Drăgan; I: George Calboreanu, Colea Răutu, Ilarion Ciobanu, Flavia Buref, Jules Cazaban; P: România. (Medalia de argint — Moscova, 1961.)

1961 *L'année dernière à Marienbad* — *Anul trecut la Marienbad*, film insolit al lui Alain Resnais, care sparge din nou toate regulile și convențiile povestirii cinematografice printr-un montaj care, urmărind scenariul lui Robbe-Grillet, refuză să separe prezentul de trecut, realul de imaginar. Este mai degrabă un exercițiu de stil care demonstrează posibilitatea renunțării la tradiționala povestire cinematografică prin adaptarea unei gramatici și stilistici noi, în care timpurile povestirii se interferează, verbele se conjugă într-un fel nou, limbajul cinematografic devine mai nuanțat și mai apropiat de ideea curentă. P: Franța.

The Misfits, Inadaptatii, (scenariul de Arthur Miller) e poate cel mai frumos film al lui John Huston. Film amar, în care toate miturile sînt demitizate, în care neadaptarea la viață a personajelor este atît de tragică încît nu a putut fi egalată decît de moartea neașteptată (îndată după terminarea filmului) a doi dintre principalii interpreți: Marilyn Monroe și Clark Gable. Alți interpreți: Montgomery Clift, Eli Wallash. P: S.U.A.

Reînnoire a stilului muzicalului prin *West Side Story*, realizat de Robert Wise și de coregraful Jerome Robbins; I: Nathalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno; P: S.U.A.

Banditi a Orgosolo — Bandiții din Orgosolo, R: Vittorio de Seta; P: Italia.

Insula, R: Kaneto Shindo; P: Japonia.

Salvatore Giuliano, R: Francesco Rosi; P: Italia.

Viridiana, R: Luis Bunuel; P: Spania.

Chronique d'un été — Cronica unei veri, R: Jean Rouch; P: Franța.

Lola, R: Jacques Démy; I: Anouk Aimée, Jacques Harden, Marc Michel; P: Franța.

Nouă zile dintr-un an, R: Mihail Romm; I: Alexei

Batalov, T. Lavrova, I. Smoktunovski; P: U.R.S.S.

Saturday Night and Sunday Morning — Simbătă seara și duminică dimineața, R: Karel Reisz; I: Albert Finney, Shirley Ann Field; P: Anglia.

S-a furat o bombă, R: Popescu-Gopo; I: Iurie Darie, Eugenia Balaure, Liliana Tomescu, Haralambie Boroș; P: România. (Diplomă de merit — Edinburgh, 1962; Premiul III — Salonic, 1962; Diplomă de onoare — Viena, 1962.)

1962 *El Angel Exterminador — Îngerul exterminator* este opera unui Bunuel supraréalist care exprimă realitatea contemporană: „o metaforă, un reflex neliniștitor și sincer al vieții omului contemporan, martorul preocupărilor fundamentale ale epocii noastre — își definea Bunuel filmul. Imaginile sale, ca și cele ale visului, nu reflectă realitatea, ci o creează“.

Le Procès — Procesul adaptare într-un stil baroc după Kafka de Orson Welles. I: Anthony Perkins, Orson Welles, Jeanne Moreau, Madeleine Robinson, Romy Schneider, Elsa Martinelli. P: Franța.

Cléo de cinq à sept — *Cleo de la cinci la șapte*, R: Agnès Varda; I: Corinne Marchand; P: Franța.

Jules et Jim, R: François Truffaut; I: Jeanne Moreau, Henri Serre, Oscar Werner; P: Franța.

Baronul Münchhausen, R: Karel Zeman; P: Cehoslovacia.

A Taste of Honey — *Gustul mierii*, R: Tony Richardson; I: Rita Tushingham, Murray Melvin, Dora Bryan; P: Anglia.

Lupeni 29, R: Mircea Drăgan; I: Lica Gheorghiu, Colea Răutu, Ștefan Ciubotărașu, George Calboreanu, Ilarion Ciobanu, Costel Constantinescu, George Măruță, Fory Eterle; P: România. (Medalia de argint și diplomă de onoare pentru scenariu — Moscova, 1963.)

Tudor, R: Lucian Bratu; I: Emanoil Petruț, George Vraca, Lica Gheorghiu, Geo Barton, Toma Dimitriu, Fory Eterle; P: România. (Premiul special al juriului și „Crucea Sudului” — Buenos Aires, 1964; Statueta de argint — Cork, 1964.)

1963 8 1/2, de Federico Fellini care își definea astfel filmul: „Ceva care oscilează între o sedință de psihanaliză și un examen dezordonat de conștiință; este un film melancolic, cvasifunebru, dar categoric comic”. I: Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo; P: Italia.

Le procès de Jeanne d'Arc — *Procesul Ioanei d'Arc*, realizat de Robert Bresson este stenograma unei aventuri interioare. „Mi-am luat foarte puține libertăți față de istorie... Am respins orice psihologie inutilă... Interogatoriile nu servesc decât pentru a provoca pe fața Ioanei impresiile ei profunde, pentru a înregistra pe peliculă mișcările sufletului ei.” P: Franța.

Le mépris — *Disprețul* de Jean-Luc Godard, film despre film, în care apare într-un rol

important și Fritz Lang, alături de Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance. P: Franța.

The Birds — *Păsările* de Alfred Hitchcock; Sc: Evan Hunter după Daphne du Maurier; O: Robert Burks; Consilier Special fotografic: Ub Iwerks; I: Rod Taylor, Tippi Hedren, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette; P: S.U.A.

Il Gattopardo — *Ghepardul*, R: L. Visconti; I: Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale; P: Italia.

Le Joli Mai — *Frumoasa lună mai*, R: Chris Marker; P: Franța.

Muriel, ou le temps d'un retour — *Muriel sau timpul unei întoarceri*, R: Alain Resnais; I: Delphine Seyring; J.P. Kerrien; P: Franța.

The Servant — *Servitorul*, R: Losey; I: Dick Bogarde, Sarah Miles, Wendy Craig; P: Anglia.

Tom Jones, R: Tony Richardson; I: Albert Finney, Susannah York; P: Anglia.

Anotimpuri, R: Savel Știopul; P: România. (Skeciul: *Contrapunct in alb*: Mențiune de onoare Gijon, 1964; Mențiune specială — Cannes — tineret, 1965.)

Codin, R: Henri Colpi; I: Alexandru Virgil Platon, Răzvan Petrescu, Françoise Brion, Nelly Borgeaud, Germaine Kerjean, Maurice Sarfati, Eliza Petăchescu; P: România. (Premiul pentru scenariu și Premiul comisiei superioare tehnice — Cannes, 1963.)

Pași spre Lună, R: Ion Popescu-Gopo; I: Radu Beligan, Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Manu, George Demetru, Emil Botta, Eugenia Popovici. P: România. (Statueta Mascherini — Trieste, 1964.)

1964 Luis Bunuel reia romanul lui Octav Mirbeau (ecranizat și de Jean Renoir în 1946) turnînd un foarte interesant *Journal d'une femme de chambre* — *Jurnalul unei cameriste* a cărei acțiune este transpusă în 1930: I: Jeanne Moreau, Georges Geret, Michel Piccoli; P: Franța.

Judex, de Georges Franju este un omagiu adus lui Feuillade. Filmul mut redivivus

nu numai în cinemateci, ci și în reușitele remake-urilor. P: Franța.

Une femme mariée — *O femeie măritată* de Jean-Luc Godard care declara: „Un film în care subiectele sînt tratate ca obiecte, în care urmărirea în taxi alternează cu interviuri etnologice, în care spectacolul vieții se confundă cu analiza ei, pe scurt, un film în care cinematograful se zbenguie liber și fericit de a nu fi decît ceea ce este”. I: Masha Méril, Bernard Noël, Philippe Leroy, Roger Leenhardt; P: Franța.

Pasagera, film neterminat și operă postumă a lui Andrzej Munk, este capodopera sa, care întrece toate lucrările lui antume. P: Polonia.

Deserto Rosso — *Deșertul roșu*, R: M. Antonioni; I: Monica Vitti, Richard Haffis; P: Italia.

Femeia nisipurilor, R: H. Teshigahara; P: Japonia.

Hamlet, R: Gr. Kozințev; I: I. Smoktunovski; P: U.R.S.S.

Les parapluies de Cherbourg — *Umbrelele din Cherbourg*, R: Jacques Demy; Muzica: Michel Legrand; I: Catherine Deneuve, Françoise Dorléac, Jacques Perrin, Gene Kelly; P: Franța.

La patru pași de infinit R: Francisc Munteanu; I: Irina Gărdescu, Silviu Stănculescu, Cella Dima, Mircea Șeptilici, Silvia Fulda. P: România. (Mențiune specială a juriului pentru regie — Mar del Plata, 1965.)

Pădurea spînzuraților, R: Liviu Ciulei; I: Victor Rebengiuc, Liviu Ciulei, Ana Széles, Ștefan Ciubotărașu, György Kovács; P: România. (Premiul de excelență la Congresul al VI-lea UNIATEC — Milano, 1964; Premiul pentru regie — Cannes, 1965.)

Străinul, R: Mihai Iacob; I: Ștefan Iordache, Irina Petrescu, Șerban Cantacuzino, Ștefan Ciubotărașu; P: România. (Mențiune pentru interpretare — Șt. Iordache — Karlovy Vary, 1964.)

1965 Federico Fellini in *Giulietta degli spiriti* își continuă povestirile onirico-reale mergînd mai departe pe drumul început cu 8 1/2. I: Giulietta Massina, Sandra Milo, Sylva Koscina, Mario Pisu; P: Italia.

Goldfinger, R: Guy Hamilton; I: Sean Connery. *Război și pace*, R: Serghei Bondarciuk; P: U.R.S.S. *Vaghe stelle dell'orsa*, R: L. Visconti; I: Claudia Cardinale, Jean Sorel, Michael Craig, Marie Bell; P: Italia.

Chimes At Midnight — Falstaff, Orson Welles realizează în Spania un film despre personajul lui Falstaff bazîndu-se pe piesele lui Shakespeare: *Henric al IV-lea*, *Richard al II-lea* și *Nevestele vesele din Windsor*. Orson Welles semnează regia și montajul filmului și este totodată interpretul lui Falstaff. I: John Gielgud, Margaret Rutheford, Jeanne Moreau, Marina Vlady, Charles Farrell.

Help! — Ajutor!, un film după scenariul lui Marc Behm și Charles Wood, cu și despre Beatles, care aduce un suflu proaspăt în „musical”. R: Richard Lester; P: Anglia.

Japonezul Kon Ichikawa realizează *Tokyo Olympiad*, un documentar de mare răsunet despre Olimpiada care a avut loc în capitala Japoniei.

Yoyo, R: Pierre Étaix; Sc: Pierre Étaix, Jean-Claude Carrière; I: Pierre Étaix, Claude Auger, Luce Klein; P: Franța.

The Knack — Trucul, R: Richard Lester; Sc: Charles Wood după o piesă de Ann Jellicoe; I: Rita Tushingham, Ray Brooks, Michael Crawford; P: Anglia.

Repulsion, R: Roman Polanski; Sc: R. Polanski, Gérard Brach; I: Catherine Deneuve, Yvonne Fourneaux, John Fraser, Jan Hendry; P: Anglia.

Zorba grecul, R: Michael Cacoyannis; M: Mikis Theodorakis; I: Anthony Quinn, Alan Bates, Irene Papas, Lila Kedrova; P: Grecia — U.S.A. *Darling*, R: John Schlesinger; Sc: Frederick Raphael; I: Kirk Bogarde, Laurence Harvey, Julie Christie, P: Anglia.

Ship of Fools — Corabia nebunilor, R: Stanley Kramer; Sc: Abby Mann, după un roman de Katherine Anne Porter; O: Ernest Lászlo; I: Simone Signoret, Oskar Werner, Vivien Leigh, Jose Ferrer, Lee Marvin, Michael Dunn, Heinz Rühmann, George Segal; P: U.S.A.

1966 Pier Paolo Pasolini realizează *Ucellani e uccellini — Păsări rele și păsări bune*. „Spre deosebire de Esop și de continuatorul său La Fontaine, la care Pasolini se referă, el nu folosește păsările pentru a reprezenta caractere, ci ideologii“ (Jean-Claude Biette). P: Italia.

La longue marche — Marșul cel lung. Un film a cărei acțiune se petrece în *maquis*, în ultimele zile ale războiului, și despre care Astruc declară: „Încerc să fac un cinematograf din ce în ce mai larg, cu teme din ce în ce mai simple, din ce în ce mai puțin particulare, deoarece socot că în temele cele mai largi există cele mai multe variațiuni posibile“. R: Alexandr Astruc; I: Robert Hossein, Jean-Louis Trintignant, Maurice Ronet, Paul Frankeur. P: Franța.

Persona, R: Ingmar Bergman; I: Bibi Andersson, Liv Ullman, Gunar Björnstrand, Margareta Krock, P: Suedia.

Fahrenheit 451, Sc: François Truffaut și Jean Richard, după romanul lui Ray Bradbury; R: François Truffaut; I: Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack; P: Anglia.

Made in U.S.A. S + R: Jean-Luc Godard; I: Anna Karina, Lászlo Szabó, Jean-Pierre Léaud, P: Franța. *Camelot*, R: Joshua Logan; după un „musical“ de

Alan Joy Lerner; M. Frederick Lowe; I: Richard Harris, Vanessa Redgrave, Franco Nero; P: S.U.A. *Faraonul*, R: Jerzy Kawalerowicz; I: George Zelnik, Barbara Bryl, Krystina Mikolajewska; P: Polonia.

1967 *Blow-up* al lui Michelangelo Antonioni este opera de maturitate a unui artist de o uimitoare tinerețe spirituală. Mi se pare fascinant acest realizator care nu se repetă niciodată și care izbutește totdeauna să-și exprime cu atita precizie și spontaneitate epoca.

Bonnie and Clyde — *Bonnie și Clyde*, de Arthur Penn, e un uriaș succes mondial deoarece înnoiește genul filmului cu gangsteri, răstoarnă sensurile tratării clasice: romanticismul înlocuiește caracterul sordid al filmelor „negre“, umorul ia locul obișnuitei condamnări moralizatoare iar actorilor li se oferă posibilitatea unei interpretări strălucitoare într-un gen a cărui trăsătură dominantă a fost totdeauna duritatea, cruzimea (vezi James Cagney, Paul Muni, Edward G. Robinson etc.). În opera lui Penn violența rămîne tot atît de puternică ca și în tradiționalele filme „negre“ hollywoodiene, dar, cum remarcă pe bună dreptate Albert Johnson, „sîngele devine o componentă a baladei folclorice și a legendei iar tema filmului este tocmai aceasta — legenda lui Bonnie și Clyde, nu adevărul despre ei“. Sc: David Newman și Robert Benton; I: Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard, Gene Hackman, Estella Parsons; O: Burnett Guffey; P: S.U.A.

The Fearless Vampire Killers Or Pardon Me, But Your Teeth Are In My Neck — *Ucișorii de vampiri fără frică sau Scuză-mă, dar dinții*

dumitale sînt în gîtul meu — e titlul complet al filmului lui Roman Polanski mai cunoscut sub titlul curent: *Balul vampirilor*. Referindu-se la acest film, Polanski declara: „Nu parodia era intenția mea. Eu mă gîndeam la basm, adică la ceva care poate să-ți provoace spaima, dar care rămîne ceva plăcut. Un lucru asemănător e și aventura. Basmul și aventura merg de altminteri împreună în gîndirea copiilor. Și ambele fac parte din atmosfera pe care voiam să o redau: această dorință copilărească de a-ți fi teamă fără să fii în primejdie, de a putea să și rizi de propria ta spaimă. Acest aspect m-a cucerit. Întocmai ca, dacă vreți, o călătorie în Disneyland.“ Sc: Roman Polanski și Gérard Brach; O: Douglas Slocombe; I: Jack Mac Gowran, Roman Polanski, Sharon Tate, Ferdy Mayne, Alfie Bass, Jessie Robbins, Alain Quarier, Fiona Lewis; P: Anglia.

Week-End, Sc + R: Jean-Luc Godard; O: Raoul Coutard; I: Jean Yanne, Mireille Dave, Jean-Pierre Léaud, Jean-Pierre Kalfon, Valérie Lagrange, Yves Beneyton; P: Franța/Italia.

La Chinoise — Chinezoaica, Sc + R: Jean-Luc Godard; O: Raoul Coutard; I: Anne Wiazemsky, Jean-Pierre Léaud, Juliette Berto. P: Franța.

Deux ou trois choses que je sais d'elle — Două sau trei lucruri pe care le știu despre ea, R: Jean-Luc Godard; Sc: Jean-Luc Godard, după o anchetă de Catherine Vimonet; O: Raoul Coutard; I: Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret, Jean Narboni, Christophe Bourseiller; P: Franța.

Accident, R: Joseph Losey; I: Dirk Bogarde, Stanley Baker, Jacqueline Sassard, Michael York; P: Anglia.

La cina è vicina, R: Marco Bellocchio; I: Glauco Mauri, Elda Tattoli, Paolo Graziosi, Daniela Surina; P: Italia.

The Big Mouth — *Gura mare*, Sc + R: Jerry Lewis; I: Jerry Lewis, Susan Bay, Harold I. Stone, Charlie Callas; P: S.U.A.

The Groupe — *Grupul*, R: Sidney Lumet; Sc: Sidney Buchman, după un roman de Mary MacCarthy; O: Boris Kaufman; I: Cancine Bergen, Joan Hackett, Elizabeth Hartman, Shirley Knight, Joanna Pettet; P: S.U.A.

Doctor Doolittle, R: Richard Fleischer; Sc: Leslie Bricusse, pe baza povestirilor de Hugh Lofting; O: Robert Surtees; M: Leslie Bricusse; regia numerelor muzicale și coregrafice: Herbert Ross; I: Rex Harrison, Samantha Eggar, Anthony Newley, Richard Attenborough, Peter Bull, Muriel Landers, William Dix, Geoffrey Holder; P: S.U.A.

Planet Of The Apes — *Planeta maimuțelor*, R: Franklin J. Schaffner; Sc: Michael Wilson, Rod Serling, după romanul *Monkey Planet* de Pierre Boulle; O: Leon Shamroy; I: Charlton Heston, Roddy McDowall, Kim Hunter, Maurice Evans, James Whitmore, Linda Harrison; P: S.U.A.

Am cunoscut țigani fericiți, R + Sc: Alexandr Petrovic; O: Tomislav Pinter; I: Bekim Fahmin, Olivera Vuco, Bata Zivojinovic, Gordana Jovanovic, Mija Aleksic; P: Iugoslavia.

Elvira Madigan, Sc + R: Bo Winderberg; O: Jörgen Persson; I: Pia Degermark, Thommy Berggren, Lennart Malmer, Nina Widerberg, Cleo Jensen; P: Suedia.

In Cold Blood — *Cu singe rece*, R: Richard Brooks; Sc: Richard Brooks, după cartea lui Truman Capote; O: Conrad Hall; I: Robert Blake, Scott Wilson, John Forsythe, Paul Stewart, Gerald S. O'Loughlin, Jeff Corey, John Gallander, James Flavin; P: S.U.A.

1968 William Wyler realizează cel mai bun „musical” din ultimii ani: *Funny Girl*. M: Jules Styne; O: Harry Strandling; I: Barbra Streisand, Omar Sharif, Kay Medford, Anne Francis, Walter Pidgeon, Lee Allen, Mae Questel; P: S.U.A.

2001: A Space Odyssey — *2001: O odisee spațială*, este, după *Strangelove*, un film al lui Stanley Kubrick care provoacă tot atita senzație. *Les Cahiers du cinéma* comenta astfel filmul: „*Space Odyssey* este filmul cel mai american al acestui realizator devenit cu totul european, după cum simetricul său, *Strangelove*, era un film european al cineastului american. În același aspectul irealist afirma un realism substanțial; de astă dată e, dimpotrivă, o aparență realistă până la exces care validează irealismul, forma superioară a elaborării.” Sc: Stanley Kubrick și Arthur C. Clarke; O: Geoffrey Unsworth; Efecte speciale: concepute și regizate de Stanley Kubrick, supervizate de Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Federsen și Tom Howard; I: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Douglas Rain, Leonard Rossiter; P: S.U.A.

La mariée était en noir — *Mireasa era în negru* dovedește decăderea lui François Truffaut: realizatorul coboară treaptă după treaptă și, peste un an, va produce un film care se vrea un „Hitchcock”, dar nu izbutește să fie decât un film de duzină (*La syène du Mississippi*, Sc: Truffaut, după un roman de William Irish, cu Catherine Deneuve și Jean-Paul Belmondo). Admiratorii s-au străduit să vadă în *La mariée était en noir* altceva decât ceea ce e în fapt: o oarecare poveste polițistă, pigmentată cu puțin umor, în care nici un personaj nu e o realitate psihologică. Truffaut din *Les quatre cents coups* a dispărut de mult. Sc: François Truffaut și Jean-Louis Richard, după un roman de William Irish; I: Jeanne Moreau,

Claude Rich, Jean-Claude Brialy, Charles Denner, Michel Bouquet; P: Franța/Italia.

Playtime de Jacques Tati continuă cu absolută consecvență opera de pînă acum a autorului comic francez. Jacques Tati declara că „*Playtime* este tocmai contrariul unui film literar, fiind realizat mai degrabă ca un balet. E scris în imagini.” Deci, e construit după aceeași formulă ca filmele anterioare ale lui Tati. Sc: Jacques Tati, cu colaborarea lui Denise Giron, Sophie Tatischeff și J.-F. Galland; O: Jean Badal și Andréas Winding; I: Jacques Tati, Barbara Dennek, Jacqueline Lacomte, Valérie Camille, Billy Kearns; P: Franța.

The Party — *Petrecerea*, e o încercare a lui Blake Edwards de a aduce ceva nou în domeniul comediei cinematografice pe care atîți realizatori încearcă să o împropăteze dar fără prea mult succes. Pascal Bonitzer încerca să descifreze noutatea din filmul lui Edwards mai cu seamă raportîndu-l la opera anterioară a regizorului: „Ce frîna viața în filmele de pînă acum ale lui Edwards, ce frîngea elanul și explozia comică? Cam aceasta este întrebarea pe care o pune *The Party*; un film liber în formă și în fond și cînd spunem că pune întrebarea vrem să spunem prin aceasta că o rezolvă, foarte dialectic, socotind-o ca punct de plecare, dacă nu chiar ca subiect. Deci *The Party* răspunde: ceea ce nu mergea, era obligația convențională de a nara o povestire, de a elabora o intrigă, de a urmări o linie narativă care constrînge construcția... Comicul este înainte de toate o concepție particulară despre timp și spațiu, o știe toată lumea; totuși

concepția narativă a comediei americane de genul Capra a escamotat multă vreme această problematică esențială. Succesul filmului *The Party* e descoperirea timpului și a spațiului eliberate de povestire."

Liniste și strigăt, R: Miklos Jancsó; Sc: Gyula Hernádi și Miklos Jancsó; O: János Kende; I: András Kozák, Zoltán Latinovits, József Madaras, Mari Töröcsik, Andrea Drahota; P: Ungaria.

Teorema, R: Pier Paolo Pasolini; I: Silvana Mangano, Terence Stamp, Massimo Girotti, Anne Wiazemski, Laura Betti; P: Italia.

Rosemary's Baby, R: Roman Polanski; Sc: Roman Polanski, după un roman de Ira Levin; O: William Fraker; I: Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon, Sidney Blackmer, Maurice Evans, Ralph Bellamy, Angela Dorian; P: S.U.A.

Romeo și Julieta, R: Franco Zeffirelli; O: Pasquale De Santis; I: Leonard Whiting, Olivia Hussey, Michael York, John McEnery, Pat Heywood; P: Anglia/Italia.

Oliver, R: Carol Reed; Sc: Vernon Harris, după un „musical” de Lionel Bart bazat pe romanul *Oliver Twist* de Charles Dickens; O: Oswald Morris; M: Lionel Bart; I: Ron Moody, Shani Wallis, Oliver Reed, Harry Secombe, Hugh Griffith, Jack Wild, Clive Moss, Mark Lester, Peggy Mount, Leonard Rossiter; P: Anglia.

Les biches — Căprioarele, R: Claude Chabrol; Sc: Paul Geggauff; O: Jean Rabier; I: Jean-Louis Trintignant, Jacqueline Sassard, Stéphane Andran, Henri Attal; P: Franța.

Faces — Fețe, R: John Cassavetes; Sc: John Cassavetes; O: Al Ruban; I: John Marley, Geno Rowlands, Lynn Carlin, Fred Drayer, Seymour Cassel, Val Avery; P: S.U.A.

1969 *Midnight Cowboy—Cowboy-ul de miezul nopții*, al lui John Schlesinger confirmă iarăși talentul deosebit al acestui realizator care produce, de la începutul carierei sale, numai opere temeinice. Schlesinger își desăvirșește arta

de la un film la altul: el e, în fapt, unul dintre excepționalii povestitori cinematografici de astăzi.

Goodbye, Mr. Chips, realizat de Herbert Ross, este una din numeroasele încercări de înnoire a „musical”-ului. Într-o epocă în care cinematografia cultivă intens violența, la celălalt pol înfloarește, în compensație parcă, comedia muzicală. Despre filmul său, Ross declară: „cele mai multe «musical»-uri nu sînt mai mult decît un pretext pentru a înșira o serie de cîntece și de numere muzicale. Asta se face acum puțin mai subtil, dar în fond soluția rămîne aceeași. Nu cred că se mai poate continua așa. În filmul nostru nu i-am pus pe Petula și pe Peter să cînte duete de dragoste unul în fața celuilalt sau privind în aparatul de filmat. Cel mai important este personajul și bineînțeles apoi intriga. Fiecare cîntec și interludiu muzical are scopul să dezvăluie mai bine personajele și relațiile lor și să completeze structura dramatică a povestirii.”

Sc: Terence Rattigan, după romanul lui James Hilton; O: Oswald Morris; M: Leslie Bricusse; I: Peter O'Toole, Petula Clark, Michael Redgrave, Michael Bryant, Jack Hedley, Siaw Phillips, Alison Leggatt.

Yellow Submarine — *Submarinul galben*, e o altă experiență în domeniul „musical”-ului: un film de desene animate, fermecător, plin de idei scilipitoare, care e construit pe baza cîntecelor formației „The Beattles”. R: George Dunning; Sc: Lee Minoff, All Brodax, Jack Mendelson și Eric Segal, după o poveste de Lee Minoff, bazată pe cîntecul lui John Lennon și Paul McCartney; Desene: Heinz Edelman

și echipa de animație a studioului „T.V. Cartoons Ltd.“; P: Anglia.

Lions Love, de Agnes Varda, e un colaj despre viața din Los Angeles, mai cu seamă despre tinerii care încearcă să facă o legătură între cinematografia „underground“ (subterană) și cea tradiționalist comercială. I: Viva, Shirley Crake, precum și Gerome Ragni și James Rado, coautori ai celebrului *Hair*.

Reconstituirea de Lucian Pintilie este salutat de critică și de spectatori ca o mare reușită a cinematografilei românești. Limbajul cinematografic folosit de Pintilie este unul original și personalitatea artistică a realizatorului se conturează cu precizie în acest film.

Gheorghe Vitanidis realizează un film care obține un real succes atât pentru tratarea liberă a povestirii, cât și pentru interpretare *Răutăciosul adolescent*. Sc: Nicolae Breban; I: Iurie Darie, Irina Petrescu, Virgil Ogășanu.

Z, R: Costa Gavras; Sc: Jorge Semprun și Costa Gavras, după un roman de Vassili Vassilikos; O: Raoul Coutard; I: Yves Montand, Irene Papas, Jean-Louis Trintignant, Jacques Perrin, François Perier, Charles Denner, Bernard Fresson, Renato Salvatori, Magali Noël; P: Franța/Algeria.

Isadora, R: Karel Reisz; Sc: Melvyn Bragg și Clive Exton, după *My Life* de Isadora Duncan și *Isadora Duncan, An Intimate Portrait* de Sewell Stokes; O: Larry Pizer; M: Maurice Jarre; I: Vanessa Redgrave, James Fox, Jason Robards, Ivan Tchenko, John Fraser, Bessie Love, Cyntia Harris, Libby Glenn; P: Anglia.

Zabriskie Point, Sc + R: Michelangelo Antonioni; O: Alfio Contini; I: David Halpin, Mark Frechette, Rod Taylor; P: S.U.A.

Secret Ceremony — Ceremonia secretă, R: Joseph Losey; Sc: George Tabori, după o nuvelă a scriito-

rului argentinian Marco Denevi; O: Gerry Fischer; I: Elizabeth Taylor, Mia Farrow, Robert Mitchum, Pamela Brown, Dame Peggy Ashcroft; P: Anglia. *Satyricon*, R: Federico Fellini; Sc: Federico Fellini, Bernardino Zapponi, în colaborare cu Brunello Ronsi, inspirat din *Satiricon* de Petronius; O: Giuseppe Rotunno; Decoruri; Danilo Donati, Luigi Scaccianoce, după machetele lui Fellini; I: Martin Potter, Hiram Keller, Max Born, Fanfulla, Salvo Randone, Mario Romagnoli, Magali Noël, Alain Cuny, Capucine, Lucia Bosé, Joseph Wheeler, Gordon Mitchell; P: Italia.

The Sea Gull — Pescărușul, Sc: Maura Budbey, după piesa lui Anton Cehov; R: Sidney Lumet; O: Gerry Fischer; I: James Mason, Harry Andrews, Simone Signoret, Kathleen Widdoes, Vanessa Redgrave, Eileen Herlie, David Warner, Denholm Elliott; P: S.U.A.

The Secret of Santa Vittoria, R: Stanley Kramer; Sc: William Rose și Ben Maddow, după un roman de Robert Crichton; I: Anthony Quinn, Anna Magnani, Virna Lisi, Hardy Kruger, Sergio Franchi; P: S.U.A. *David Copperfield*, R: Delbert Mann; Sc: Jack Pulman, după romanul de Charles Dickens; I: Robin Phillips, Laurence Olivier, Richard Attenborough, Susan Hampshire, Edith Evans, Michael Redgrave, Ralph Richardson, Wendy Hiller, Carin Redgrave, Ron Moody.

Subiect pentru o schiță, R: Serghei Iutchevici; I: Marina Vlady, Nicolai Grinko, Ia Savina, Yuri Iacovlev; P: U.R.S.S.

The Arrangement, R: Elia Kazan; Sc: după romanul de Elia Kazan; I: Kirk Douglas, Faye Dunaway, Deborah Kerr, Anne Hegrin, Harold Gould; P: S.U.A.

Goto, L'Ile d'Amour — Goto, Insula dragostei, Sc + R: Walerian Borowczyk; O: Guy Durban; Pierre Brasseur, Ligia Brance, Jean-Pierre Andreani, Guy Saint-Jean, Ginette Leclerc, René Dary; P: Franța.

Women in Love — Femei îndrăgostite, R: Kenn Russell; Sc: Larry Kramer, după romanul de D.H. Lawrence; O: Billy Williams; I: Alan Bates, Oliver Reed, Glenda Jackson, Jennie Linden, Eleonor Bron Vladek Sheybal; P: Anglia.

Justine, R: George Cukor; Sc: Lawrence B. Marcus, după *The Alexandra Quartet* de Lawrence Durrell; O: Leon Shamroy; I: Anouk Aimée, Dirk Bogarde, Robert Forster, Anna Karina, Philippe Noiret, Michael York, John Vernon, Jack Albertson, George Banker, Elaine Church; P: S.U.A.

La femme infidèle — Femeia necredincioasă, R: Claude Chabrol; Sc: Claude Chabrol; O: Jean Rabier; Michel Bouquet, Stéphane Audran, Antonio di Stefano, Maurice Ronet, Michel Duchaussoy, Guy Marly, Serge Bento, Henri Attal; P: Franța.

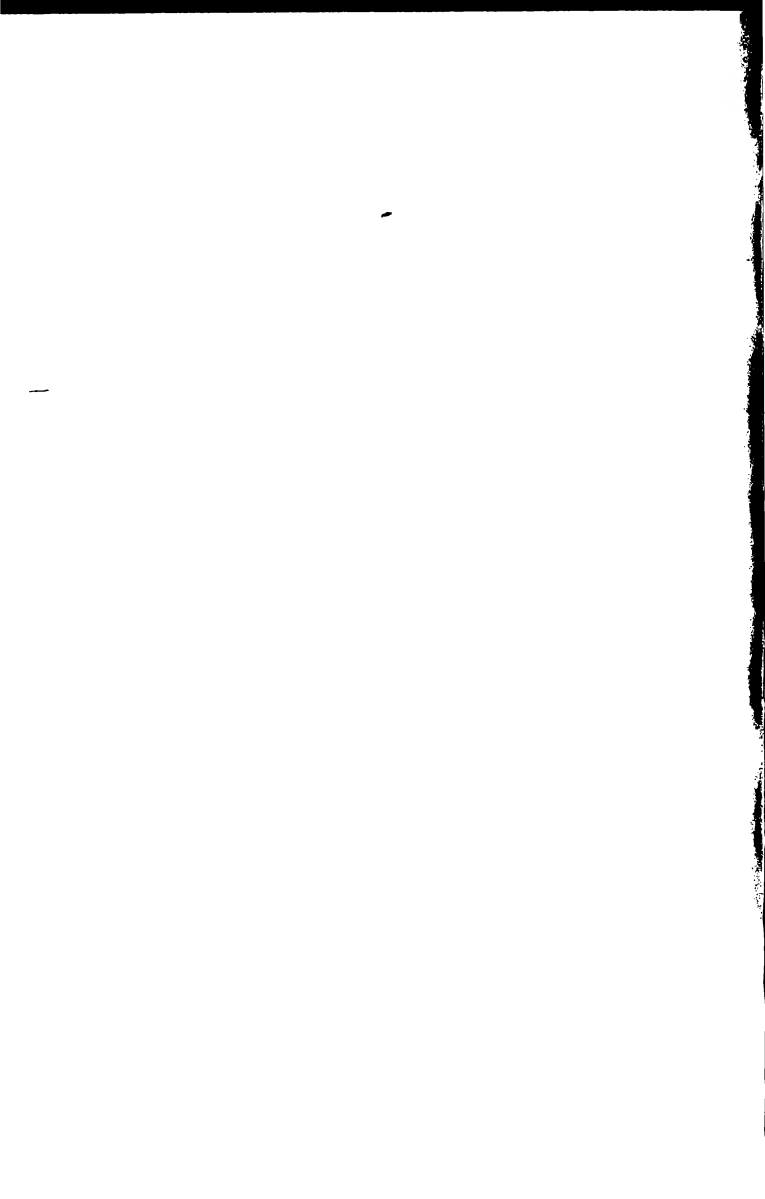
Ma nuit chez Maude — Noaptea pe care am petrecut-o la Maude, Sc + R: Eric Rohmer; O: Nestor Almendros; Françoise Fabian, Jean-Louis Trintignant, Marie-Christine Barrault, Antoine Vitez P: Franța.

One Plus One, Sc + R: Jean-Luc Godard; O: Anthony Richmond; I: Anne Wiazemsky, Iain Quarrier, Frankie Dymon, Bernard Boston, „The Rolling Stones”; P: Anglia.

La voie lactée — Calea lactee, R: Luis Bunuel; Sc: Luis Bunuel și Jean-Claude Carrière; O: Christian Matras; I: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny, Bernard Verles, Edith Scob, Jean-Claude Carrière; P: Franța.

Porcile — Cocina de porci, R: Pier Paolo Pasolini; O: Tonino Delli Colli, Armando Nannuzzi; I: Pierre Clementi, Jean-Pierre Léaud, Anne Wiazemsky, Alberto Lionello, Margherita Lozano, Ugo Tognazzi, Franco Citti, Marco Ferreri, Nino Davoli; P: Italia.

PARTEA A II-A
PE MARGINEA ISTORIEI
CINEMATOGRAFIEI



Cronologia (v. Tabelul cronologic) permite cunoașterea evoluției cinematograției și fixarea momentelor importante ale istoriei filmului. Ceea ce ne interesează însă în egală măsură, este o încercare de ordonare a materialului istoric, mai precis o încercare de descifrare a liniilor directoare ale acestei istorii: stabilirea unor puncte de vedere pentru înțelegerea ei.



Cercetarea istoriei cinematograției este adeseori viciată de folosirea unei metodologii deficiente. Mulți istorici se plîng — cei mai mulți explicit — de cantitatea mare de filme pe care o au de examinat. Primul lor sentiment — care la mulți rămîne unul permanent — este acela al rătăcirii în ceea ce pare o adevărată junglă de material faptic. Unii își rezolvă această panică transformînd frica în virtute. Și astfel se nasc multe din așa-numitele istorii enciclopedice ale cinematograției. Istoricul nu vrea să-și asume dublul risc al omiterii unor informații și pe cel al formulării unor judecăți de valoare pe care timpul le-ar putea apoi infirma și în consecință își schimbă profesiunea. Din istoric și critic el

devine autor de cataloguri, de detaliate liste de inventar. Catalogul are calitatea de a cuprinde *totul* (orice omisiune poate fi oricând corectată prin publicarea unei anexe) fără a presupune neapărat și o *interpretare* a elementelor inventariate.

Se înțelege că în felul acesta operația exclude selecția. Căci la rîndul ei selecția presupune un criteriu. Iar pentru a evita să afirme un punct de vedere propriu și unitar, autorii unor asemenea istorii enciclopedice adoptă adeseori un criteriu, să-i zicem, neutru. Rezultatul: o istorie în care materialul e ordonat strict cronologic și geografic, ca o colecție filatelică, și al cărei obiect e cadavrul artei cinematografice. Sînt istoriile devenite — din păcate — clasice, fie cele care se afirmă explicit enciclopedice (R. Jeanne și Gh. Ford), fie cele care cuprind doar informația seacă, evitînd aprecieri angajante (G. Sadoul); sînt apoi altele care pigmentează informația cu oarecare comentarii, formulate însă nu de pe o poziție unitară, ci diferind de la o pagină la alta (M. Bardèche și R. Brasillach). Istoriile concepute de pe o poziție fermă, clară, personală, cu intenție de sinteză, sînt relativ rare: putem astfel menționa lucrările unor autori ca P. Rotha, R. Griffith, U. Gregor, E. Patalas. Abia atunci cînd istoricul urmărește o anumită idee și interpretează fenomenul cinematografic cu scopul de a-i descifra sensurile, se nasc lucrările istorice — cu adevărat valoroase — ale unui Sigfried Kraukauer, Lewis Jacobs, Jay Leyda, care urmăresc în primul rînd nu înșiruirea faptelor, ci legăturile dintre ele. Desigur că și cele dintîi își au utilitatea: ele constituie colecții necesare de fișe. Raritatea acestora din urmă face însă ca istoriografia filmului să fi rămas mult în urma istoriografiilor celorlalte arte.

Paralel cu publicarea studiilor de istorie a cinematografiei are loc, în ultimele decenii, un alt fenomen care suplinește, în oarecare măsură, carențele istoriografiei: activitatea cinematecilor, a arhivelor de filme, umple o parte din golurile lăsate de istoriografie. Aci se deslușesc, se clarifică adevăratele valori. În sălile de proiecție ale arhivelor se constată valoarea reală a lui D.W. Griffith, pe care istoricii îl socotesc mai departe un mare artist, dar care apare astăzi un important inovator a cărui operă nu mai emoționează pe nimeni. Pe Dziga Vertov, dimpotrivă, îl menționează toate istoriile respectabile, dar a trebuit efortul cinematecilor pentru a se constata cât de necunoscută era de fapt opera lui, a cărei valoare a apărut clar abia din clipa raportării ei la filmul de astăzi. Marea însemnătate a cinematecilor constă în faptul că stabilesc un contact *direct* al publicului cu istoria cinematografiei. Se petrece astfel o reevaluare a operelor din trecut. Se naște o istorie vie a filmului.

Astfel, istoria cinematografiei începe să răspundă, pe această cale, la întrebarea esențială: în ce măsură conțin filmele vechi apeluri la sensibilitatea contemporană? Filmele îmbătrinesc în genere mai repede decît ar părea firesc și filmul de odinioară cunoaște azi două existențe paralele: filmul de pe ecranul cinematecii (explicat și în manualele de istorie) și cel de pe ecranul nostru mental. Primul e raportat la propria sa contemporaneitate, al doilea la aceea a spectatorului. Uneori se schimbă astfel și sensurile operei: eu, spectator, descopăr sensuri noi pe care imaginația mea și sensibilitatea mea le împrumută *astăzi* filmului. Filmul care rulează la cinematecă este deci confruntat cu el însuși și totodată cu celălalt film — filmul *meu* de Dreyer, filmul

meu de Cukor. Pe ecran se proiectează *Pasiunea Ioanei d'Arc* — știu din istoriile cinematografiei ce însemnează filmul lui Dreyer, știu ce a adus nou Dreyer în această operă — dar, în sala cinematecii, particip de fapt la un alt film: *Pasiunea Ioanei d'Arc* proiectat astăzi. Fenomenul, intuit de Jean-Luc Godard, a fost reprodus în *Vivre sa vie*: eroina asistă tocmai la proiecția acestui film care este însă evident sensibil „altul” decât cel pe care îl văzuseră, să zicem, părinții ei; pentru Nana — Anna Karina, vizionarea filmului lui Dreyer înseamnă o confruntare cu ea însăși — lacrimile ei, reale, se amestecă cu cele ale actriței Renée Falconetti, de pe ecran, pentru că Nanei puțin îi pasă de istoria cinematografiei — ea asistă la proiectarea unui film virtualmente contemporan cu ea. Godard spunea că „cinematografia nu este o artă care filmează viața. Cinematografia este ceea ce se află între artă și viață.” Și atunci, pentru mine, spectatorul de astăzi, istoria cinematografiei poate deveni o experiență — nu numai o simplă lectură documentară. Astfel au avut loc re-nașteri în sălile cinematecilor (Stroheim, Eisenstein, Vigo, Dreyer, Murnau, Vertov și alții) și tot astfel au sucombat false valori. Privind filmul din trecut, îl încarc cu ceea ce nu apărea *atunci* și totodată îl decortichez de ceea ce avea în plus față de ceea ce simt astăzi că este necesar: dacă rezistă, filmul intră în *propria mea* istorie a cinematografiei, pentru că privind astfel trecutul cu ochii prezentului, ne construim o istorie a filmului, alta decât cea care a fost și, totuși, în esență, aceeași.

Atunci de ce să nu recunoaștem ceea ce este evident: atita vreme cât valorile nu sînt măsurabile cu unități standardizate, folosirea unei scări de

valori infailibile nu este posibilă. Rigla noastră de calcul nu este riglă de calcul. Criteriile noastre nu pot fi detectabile într-un tabel matematic cu repere precise. Și atunci, repet, de ce n-am spune-o limpede, că orice altă istorie a cinematografilei decât cea strict enciclopedică, nu poate avea intenția unor tabele de logaritmi cinematografici, ci este *volens-nolens* rezultatul unor pasiuni, al unei sume de pasiuni, al unui punct de vedere forțamente subiectiv. Îl stimez pe G.W. Pabst pentru că îi înțeleg importanța istorică, dar nu-l pot îndrăgi și nu-l îndrăgesc. Nu pot fi emoționat de filmele lui Abel Gance, a cărui însemnătate o recunosc totuși și o omagiez. Fac distincția între *Cabinetul doctorului Caligari* al lui Wiene, care a avut un rol determinant în istoria artei filmului, și *Ultimul dintre oameni* de Murnau, realizat în aceeași perioadă, care și-a păstrat și azi, nealterată, puterea de a emoționa. Robert Wiene, oricât ar fi de important, mă lasă rece, dar Murnau mă încântă. Aceasta nu înseamnă nicidecum o pledoarie în favoarea unei istorii a filmului care să se transforme într-o culegere de confidențe despre atracțiile sau repulsiile autorului. Înseamnă doar acceptarea necesității unei istorii a filmului — expresie a pasiunii pentru o anume cinematografie: aceea ale cărei valori se verifică și *astăzi*, pe viu, în sălile cinematecilor.

Dar în același timp mă interesează intens *Caligari* când îl descopăr ca pe una din sursele care se află la originea unor filme ale lui Eissenstein sau Sternberg, ale lui Carné sau Carol Reed. Și atunci, încep să descopăr în istoria cinematografilei, în ciuda fragmentării determinate de severa împărțire „pe țări și pe ani“, apropieri, corelații, influențe. Cite un film, izolat în eprubeta istoricului enciclo-

pedic, ne apare ca reprezentînd un moment al unei complicate evoluții în care deslușim legături subterane, adesea trecute cu vederea, între artiști și opere îndepărtate în timp și în spațiul geografic. Ne va interesa ca atare stabilirea liniei organice care trece, să zicem, de la Eisenstein și Dreyer la Godard și Resnais. Adică o istorie care să urmărească nu atît punctele de diferențiere, cît cele de legătură, de filiație între opere și între personalitățile artistice ale cinematografilei.

I. „PRECURSORII“

În cercetarea privitoare la începuturile artei filmului s-a născut ceea ce pare a deveni o modă: se caută cu frenezie precursori, ajungându-se la „descoperirea“ unor începuturi de săli de cinematograf pînă și în templele antice egiptene. Este desigur importantă detectarea surselor tehnice ale complicității aparataj care face posibilă existența artei cinematografice. Dar de aici și pînă la a vorbi despre „cinematograful de dinaintea cinematografului“ (R. Jeanne și Ch. Ford), de o „preistorie a filmului“ situată într-o perioadă care îi precede cu mult pe Edison și pe Lumière (T. Ramsaye), ori de „precursori ai artei cinematografice“ de dinaintea inventării cinematografului (G. Sadoul) — este o distanță enormă.

Cei care au inventat pensula nu erau încă pictori. Există o preistorie și o istorie a tehnicii care stă la baza cinematografului, pe care mulți o confundă cu preistoria și istoria artei filmului. Faptul că data de 25 decembrie 1895 — ziua cînd a avut loc la Paris primul spectacol public al cinematografului Lumière — se socotește data de naștere a cinematografiei, nu e decît o convenție. Este adevărat că, în istoria filmului, evoluția mijloacelor tehnice

are un rol determinant, deoarece totdeauna perfecțiunea tehnicii a determinat (și a condiționat) dezvoltarea artei filmului. Dar nu este mai puțin adevărat că Lumière n-a inventat nimic decât pe plan tehnic (poate că singurul film produs de el care are o importanță pe planul expresiei cinematografice este *L'arroseur arrosé* — *Stropitorul stropit*). Oamenii aveau, în urma invenției lui Lumière, unealta, dar încă nu știau să o folosească. De aceea, o dată cu Lumière, începe abia preistoria cinematografiei. Preistoria aceasta se încheie o dată cu momentul în care, după o perioadă de căutări, filmul își găsește căile proprii, un mod de existență aparte. Este o perioadă de gestație care precede nașterea artei cinematografice. Căci întrebarea este: cum a devenit cinematograful — cinematografie, adică un mod de expresie diferit de cele cunoscute pînă atunci, cum a devenit cinematografia *altceva* decât fotografie, literatură, teatru sau toate la un loc.

1. FACTORUL COMERCIAL

În această primă perioadă a dezvoltării sale, deslușim doi factori care determină dezvoltarea cinematografiei: factorul comercial și cel tehnic.

Criteriul comercial a determinat atitudinea fraților Lumière față de viitorul invenției lor. Apoi, această atitudine, proprie primilor cineaști (ca să începem a-i numi astfel) a determinat la rîndul ei *situația inițială în care nu exista nici o separare între constructorul de aparate, realizatorul de filme și exploatatorul lor*: cele trei funcții erau însumate în aceeași persoană.

Frații Lumière dețin monopolul aparatului construit de ei, cinematograful, ei produc filme cu

ajutorul lui și tot ei proiectează aceste filme în spectacole publice.¹ Faza istorică următoare, doar aparent diferită, se baza în fond pe același principiu: „Frații Lumière, scrie Sadoul, nu-și vindeau aparatele, ei vindeau spectacole. Furnizau concesionarii atât operatori, cât și cinematograf și filme, iar concesionarii trebuiau, în schimb, să predea 50% din încasările brute.” Această primă etapă va lua curînd sfîrșit. Ea se baza pe monopolul asupra aparatului de filmat, monopol care nu putea fi păstrat multă vreme, deoarece invențiile paralele se succedau rapid și se brevetau, aproape săptămînal, aparate similare. Încă înainte de 1900, Lumière renunță la exploatarea filmelor sale. (În această perioadă una și aceeași persoană, operatorul, asigură atât filmarea cât și proiecția.)

În etapa următoare se produce o *primă separare între producătorul de filme și exploatatorul lor*. Separarea nu este încă completă: producătorul nu vinde celui care va exploata filmul *decît o copie*. Factorul care determină această nouă fază a evoluției este tot cel comercial: lupta pentru lărgirea pieței duce inevitabil la o specializare impusă de necesitatea de a oferi pe piață o cantitate mai mare de filme. Această tendință a specializării va fi și în viitor amplificată tot de creșterea producției de filme.

Totodată, în scopul aceleiași lărgiri a desfacerii mărfii, cinematografia își caută și un nou public. Sălile lui Lumière, aflate inițial în centrul orașului, se adresau unui anumit public, inevitabil redus.

¹ Cînd, după primul spectacol public cu cinematograful Lumière, Georges Méliès, care asistase la reprezentație, a vrut să cumpere un aparat, el a fost refuzat categoric de Lumière-tatăl: „Acest aparat este un mare secret și nu vreau să-l vînd. Vreau să-i asigur eu însumi exploatarea.”

Pentru a se putea vinde mai multe copii de filme, trebuiau găsiți mai mulți consumatori. De aci ideea de a se merge în întîmpinarea publicului popular. E ceea ce au făcut, în Franța, Charles Pathé și Gaumont. Pentru atragerea publicului larg popular s-au întreprins două acțiuni: în primul rînd s-a mutat locul reprezentației în așa fel încît nu spectatorul să fie atras spre sălile de cinematograf din centru, ci să meargă proiecțiile în întîmpinarea lui; astfel s-a născut *cinematograful de bîlci*. În același timp, reprezentația cinematografică a fost inclusă și în atît de popularele spectacole de varieteu și music-hall. Fenomenul este similar atît în Anglia, cît și în Statele Unite. În al doilea rînd, tocmai pentru că se urmărește captarea unui anumit public, se modifică și conținutul, și factura filmelor care îi sînt destinate. Noile filme se conformează gusturilor acelor spectatori pentru care sînt produse, ele urmează căile verificate de dobîndire a succesului comercial în presă și așa se face că asistăm la o vulgarizare a cinematografului. Un anumit public e, astfel, într-adevăr cîștigat; se naște însă, în schimb, la spectatorii de un alt nivel intelectual, disprețul pentru cinematograf, pe care îl va plăti scump respectiva epocă: vor trebui să treacă mulți ani pînă cînd acest dispreț să fie înlăturat. Numai astfel se poate explica faptul că cineastii au trebuit să ducă o adevărată luptă pentru a acredita ideea cinematografiei ca artă.

Aici poate fi găsită și originea eternei (și falsei!) probleme a cinematografului comercial. Fapt e că cinematografia nu va scăpa niciodată de criteriul comercialului. Caracterul necesarmente popular al filmului îi va determina și mai departe istoria: mișcările înnoitoare vor purta pecetea avangărzilor, dar ele vor fi totdeauna rapid asimilate de filmele

destinate marelui public. De aci o perpetuă dublă istorie a cinematografiei. Și tot de aci se naște acea prejudecată — stupidă ca orice prejudecată — a opoziției dintre filmul comercial și cel necomercial: de artă, intelectual sau oricum i s-ar zice.

Lumière se specializase în filme de actualități, propunându-și să „surprindă viața așa cum e”. Posibilitatea era în acea vreme senzațională și Lumière îi exploatează potențele comerciale. Méliès vrea să folosească, la rîndul său, cinematograful pentru a-și perfecționa cu ajutorul lui spectacolele de iluzionism. El descoperă, astfel, posibilitatea de a se adresa unui număr sporit de spectatori. Scopurile comerciale ale ambilor sînt evidente. Mai tîrziu însă, cînd distanța în timp îi va permite istoricului să uite mobilurile celor doi producători, el va constata că Lumière și Méliès reprezintă două tendințe diferite, al căror paralelism se va perpetua: primul reprezintă tendința net realistă, în vreme ce al doilea este descoperitorul posibilităților fantasticului în cinematografie. Pierre Leprohon exprimă cel mai clar această interpretare istorică a faptelor, cînd scrie: „În 1896—1897, între filmul realist în spiritul lui Lumière și filmul de trucaje al lui Méliès, există, deci, o antinomie totală și voluntară. Încă de la originile sale, cinematograful are în față aceste două căi, care îi sînt în egală măsură proprii, dar între care va căuta un echilibru totdeauna greu de realizat. Dilema e prezentă aici în cazurile-limită: pe de o parte, documentul brut, lipsit de orice interpretare menită să-i dea vreo originalitate și valoare artistică; pe de altă parte, compoziția în întregime artificială, orice adevăr fiind proscris nu numai din intenții, dar și din decoruri și din efecte. Aceasta înseamnă că ambele formule duc cinematografia

la un impas: Lumière abandonează partida în 1898. Méliès va fi depășit începînd din 1908. Aceasta înseamnă că fiecare dintre formule conținea propria ei condamnare. "Dar pe plan artistic Lumière nu creează nimic: el descoperă doar posibilitățile elementare pe care le oferă aparatul inventat de el: acelea de a realiza o cine-fotografie a realității și proiecția ei.¹ *Méliès este primul creator în cinematografie*: el folosește tehnica recent inventată pentru a realiza alt scop decît cel pentru care fusese inventat aparatul.

Căutarea de noi formule în cinematografie va fi și mai departe determinată de urmărirea criteriilor comerciale. Spectacolul cinematografic, inclus în curiozitățile de bilci și în teatrele de varieteu și music-hall, devine foarte frecventat, transformîndu-se chiar în principala atracție pentru publicul american. Thomas L. Tally are atunci ideea de a separa spectacolul cinematografic de celelalte spectacole și inaugurează, în 1902, la Los Angeles, prima sală specializată.² Sălile de cinema, cu caracter popular, se înmulțesc rapid: ele se numesc acum „nickel-odeons”³, deoarece prețul de intrare e de 5

¹ În Statele Unite, Edison este un alt Lumière. Filmul american se va naște realmente abia după ce va fi cunoscută aici opera lui Méliès, care a exercitat o influență hotărîtoare pe teritoriul american.

² Publicul american era la început neîncrezător, deoarece nu-i venea să creadă că în acele săli, denumite la început „penny arcades”, i se va oferi într-adevăr și un spectacol cu imagini animate, la un preț de intrare atît de scăzut. Thomas L. Tally a găsit soluția: el a făcut în peretele sălii o gaură prin care spectatorii, înainte de a intra, se puteau uita spre a se convinge că nu vor fi păcăliți.

³ Inițiatorul „nickel-odeon”-urilor fusese de fapt un agent al lui Edison, Mitchel Mark. Sălile se multiplică vertiginos și viitorii mari producători de filme (Marcus Loew, Adolf Zukor, William Fox, Carl Laemmle) încep prin a fi

centime, monedă numită curent „nickel“. Sălile specializate reapar și în Europa. Pornit din săli, spectacolul cinematografic se întorcea aci, după o scurtă dar decisivă aventură în lumea bîlciului și a varietelui. Începe acum o lungă luptă pentru controlul sălilor, al rețelelor de exploatare.

Era firesc ca o intensificare a preocupării pentru exploatarea comercială a filmelor să ducă la mărirea producției lor. Fenomenul care mi se pare însă hotărîtor este cel al identității dintre proprietarii de săli și producătorii de filme. Aceasta înseamnă o perfectă cunoaștere a cerințelor publicului, dar și o totală subordonare a producției cinematografice criteriului comercial. O asemenea situație nu putea să nu influențeze caracterul filmelor realizate; ea se va perpetua, devenind condiția de existență a cinematografiei americane. Constatarea aceasta nu are însă nici un înțeles peiorativ. Aversiunea specific europeană față de simțul comercial american a dus la crearea unui curent de opinie care, mai tîrziu, a condamnat la dispreț pe marii producători americani. Se impune însă reabilitarea lor morală: acești producători au avut o intuiție cu totul aparte și întreaga istorie a cinematografiei americane le este îndatorată. Alergia detractorilor lor e iscată dintr-o neînțelegere: firește că producătorul era interesat în obținerea unor cîștiguri cît mai mari, fiind în primul rînd un *businessman*; dar fără inteligența și talentul lor, istoria cinematografiei

proprietarii unor „nickel-odeons“. Numărul sălilor crește exploziv în decursul a doi-trei ani. Astfel în New York existau 16 săli în 1906 și 500 în 1908, la Chicago în 1905 funcționau doar 2, dar în 1908 ele ajung să fie 116. Industria cinematografică se va dezvolta în funcție de cerințele și interesele proprietarilor acestor rețele de săli -- viitorii mari producători.

americane nu ar fi cunoscut niciodată grandoarea pe care în fapt a cunoscut-o. Numai o asemenea alergie poate explica de ce intelectualul european judecă admirativ pe câte un editor, dar își exprimă spontan oprobriul față de un producător hollywoodian. Ceea ce e un Gallimard, să zicem, pentru literatura franceză, reprezintă un Adolf Zukor pentru cinematografia americană. Înainte de a ajunge creația unor artiști-realizatori, cinematografia e creată de producători. Mai mult chiar: marile firme producătoare americane au fiecare un stil propriu și, pentru perioada dintre cele două războaie, este ușor să deosebești un film produs de „Metro-Goldwyn” de pildă, de unul produs de „Paramount”. Deși de cele mai multe ori numele lor nu este trecut pe generice, producători ca Irving Thalberg sau David O. Selznick au impus stiluri, au avut un rol esențial și pe plan artistic.

Creșterea producției de filme duce apoi la industrializarea ei. Trebuia în primul rînd depășită dependența față de condițiile naturale: filmele se turnau în exterioare, ceea ce din cauza lipsei unei permanente lumini favorabile, împiedica, firește, continuitatea producției. Apare astfel necesitatea construirii unor studiouri (Méliès dăduse și aici exemplul, fiind primul care-și amenajase un astfel de studio). Primele studiouri foloseau încă lumina soarelui¹, dar curînd a apărut și soluția luminii artificiale.

¹ În 1908, Francis Boggs, care turna la Chicago un *Contele de Monte Cristo* în exterioare, împiedicat să lucreze din cauza vremii proaste, se mută cu întreaga echipă în California însoțită. Peste un an, o altă companie sosește pe coasta Pacificului și astfel va începe istoria Hollywood-ului, suburbie a orașului Los Angeles.

Sîntem încă în perioada în care producătorul vinde copii pozitive, așa cum editorul își vinde volumele. Acum începe Charles Pathé, în Franța, să introducă sistemul mării producții. În Statele Unite se formează un *pool* pe baza aranjamentului cu Edison, urmat îndată de un altul al independenților. Era, cred, o reacție la dominația firmei Pathé care, după monopolizarea „aproape întregii pieți europene” (1903—1909), se infiltrează masiv în Statele Unite (ceea ce fusese și visul lui Lumière și al lui Méliès) unde vinde de două ori mai mulți metri de film decît toți producătorii americani la un loc. Începutul mării producții industrializate duce curînd — logic — la o nouă separare în cadrul organizării ei. Apare astfel o funcție inedită: cea a distribuitorului de filme.

Un negustor de vinuri parizian, Edmond Boutillon, semnează un contract cu Pathé, oferindu-se să-i proiecteze filmele în suburbiile Parisului. El cumpără în acest scop aparat de proiecție și, evident, filme. Apoi, pentru a recupera costul filmului, Boutillon inițiază un sistem de revînzare (inițial filmul costa 2—3 franci — metrul, iar revînzarea se făcea cu 50 centime). De aci ideea lui Pathé de a nu mai vinde filmele, ci *de a le închiria* cu 25—40 centime metrul. Este primul pas pe drumul nașterii noii branșe în cinematografie: distribuția. În Statele Unite, un operator, Harry J. Miles, a avut aceeași idee. Împreună cu fratele său Herbert el a înființat o agenție, „Miles Brothers' Exchange”, care cumpăra filme de la producători și le închiria exploatatorilor de săli, cu un sfert din prețul de achiziție. Inițiativa se dovedi rodnică, se născu concurența, distribuția deveni o ramură aparte și introduse criteriul filmului „în premieră” spre

deosebire de cel „în reluare“, acesta din urmă fiind mult mai ieftin. Noua diferențiere apărută astfel va avea o mare importanță în istoria cinematogra-fiei.¹

2. FACTORUL TEHNIC

Există, în afara celui comercial, încă un factor care a determinat la începuturi evoluția filmului: dezvoltarea tehnicii cinematografice. Procesul a fost tot timpul dialectic, noile tehnici apărind și fiind promovate din aceleași nevoi comerciale. Aș da un singur exemplu: influența perfecționărilor tehnice asupra modificării narațiunii cinematogra-fice. Mărimea și greutatea excesivă a aparatului de filmat îl făcea greu transportabil și presupunea imobilitatea lui. O primă perfecționare a permis miș-carea aparatului — fără a fi deplasat — pe ori-zontală, de la stînga la dreapta sau invers. Ast-fel, unui punct de vedere unic, fix, i se sub-stituia posibilitatea de a urmări cu aparatul miș-carea unui subiect, de a varia, în decursul fil-mării, unghiul de vedere. Cataloagele Edison consemnează în 1901—1902 primele „vederi pano-ramice“. Catalogul companiei Edison anunța că în filmul *The Great Bull Fight — Marea luptă de tauri*, cu ajutorul unui aparat de luat vederi special, pano-ramic „... sîntem în stare să păstrăm taurul în raza obiectivelor noastre în tot timpul corridei“. Difi-cultății de minuire a aparatului de filmat i se

¹ Separația exista pe plan organizatoric. Pe cel financiar interesele erau comune: în 1913, francezul Pathé a echipat majoritatea sălilor franceze, 90% din cele belgiene, 60% din cele rusești și din cele germane (Sadoul), iar în S.U.A., cum am văzut, marii producători au început prin a fi ei înșiși proprietarii unor rețele de săli.

adăuga și o tehnică fotografică rudimentară: obiectivele prea puțin luminoase, procedeele chimice primitive, pelicula prea puțin sensibilă, toate acestea nu permiteau decât înregistrarea unor mișcări dintre cele mai simple. Pe măsură însă ce se perfecționează tehnica, se pot dezvolta și subiectele filmate; astfel apar filmările de actualități mai complicate: parăzi militare, curse de automobile etc. De la consemnarea brută a realității pînă la apariția narațiunii cinematografice, a fost necesar însă și un alt impuls: filmele lui Méliès. Realizatorul francez înnoiește tehnica (exploatînd posibilitățile virtuale ale peliculei și ale aparatului, ale trucajelor), dar totodată și narațiunea cinematografică. În Europa ca și în America, Méliès este cel care inițiază arta narațiunii filmice. Iar mobilul său a fost totdeauna și exploatarea noilor sale descoperiri tehnice.

II. CELE DOUĂ SURSE ALE FILMULUI

O dată create premisele tehnice și de producție ale filmului, începe a se naște cu adevărat arta cinematografică. Ea are, cred, două surse distincte: cea teatrală, reprezentată de opera lui Méliès, și cea fotografică, detectabilă în preistoria cinematografiei engleze.

1. TEATRUL

Complet uitat timp de citeva decenii, *Georges Méliès* este apoi redescoperit de istoricii filmului, care creează o legendă Méliès, bogat alimentată de mai toate volumele închinat artei cinematografice și istoriei ei. Legenda oferă portretul unui mare „poet“ al cinematografiei, figura nu a unui precursor, ci a autorului unei opere care ar prefigura cinematografia contemporană. Legenda nu rezistă însă în fața unei proiecții cu filmele lui Méliès, deoarece vizionarea lor dezvăluie clar primitivismul operei, demonstrînd că este vorba de lucrări care doar preced viitoarea artă cinematografică.

Lumière inventase cinematograful, dar nu descoperise încă cinematografia. (De altminteri, nici nu și-a propus-o niciodată, singurul său scop rămânând totdeauna acela de a exploata virtuțile comerciale ale acestei curiozități pe care o reprezenta proiectarea animată a unor scene din viața reală.) Meritul esențial al lui Méliès a fost acela de a depăși momentul cinematograf-curiozitate tehnică.

Méliès devine un anti-Lumière, din momentul în care se decide să folosească aparatul lui Lumière în alte scopuri decât acelea pentru care el îl inventase. Méliès a vrut, din capul locului, să ofere în spectacolele sale *altceva* decât înregistrarea realității brute, imediate. Urmărind acest țel, Méliès ajunge la cel puțin trei descoperiri esențiale: 1) Pentru a face altceva decât de a filma realitatea, Méliès, om de teatru, încearcă să creeze ceea ce s-ar putea numi tensiunea dramatică și apelează pentru aceasta la ficțiune, adică la *invenția dramatică*; astfel, el substituie realității imediate — ca subiect al filmului — invenția, fantezia (și de aci fantasticul). 2) În același scop, el caută să descopere posibilitățile aparatului de filmat, altele decât cele de a înregistra pur și simplu fapte de viață curente; de aci preocuparea lui pentru trucaje. 3) Trucajele vor deveni mobilul căutărilor lui Méliès și îl vor duce la descoperirea unei alte virtuți funciare a filmului: în timp ce Lumière înregistra o acțiune care se petrecea pe peliculă în timpul real al desfășurării ei, Méliès descoperă că filmul poate reproduce un alt timp al acțiunii decât cel real. Acest joc al timpului și al spațiului, specific filmului, își are așadar originea în ceea ce descoperise Méliès. Cel care avea să ducă mai departe descoperirea, prelungind-o și în domeniul spațiului, avea să fie un creator a cărui operă se inspiră net din cea a lui

Méliès, și anume americanul Porter. Descoperirea artistică a lui Méliès este esențială pentru viitorul filmului. Griffith — după Porter — în marile sale filme, Kuleșov în experimentările sale, o vor dezvolta. Dar jocul acesta — în ceea ce are specific cinematografic — poate fi urmărit mult mai departe, dezvăluind o linie artistică continuă: Méliès-Porter-Griffith-Kuleșov-Eisenstein-Resnais-Godard. De aceea, cred că la Méliès nu folosirea trucajelor este (așa cum s-a afirmat uneori) faptul esențial, ci felul în care a folosit aceste trucaje.

Méliès rămîne însă totalmente tributar teatrului. Fiind prin excelență om de teatru, creator de spectacole de iluzionism, Méliès nu vede în cinematograful decît o posibilă prelungire a spectacolului scenic. Înțelegem clar aceste limite ale lui Méliès dacă aruncăm o privire asupra drumului care l-a dus la cinematograful.

Proprietar și animator al unui teatru de iluzionism, Méliès cumpără aparatul cinematografic, așa cum avea să o declare mai tîrziu, pentru că vede într-însul „un instrument capabil să producă un spectacol superb pentru teatrul său“. Méliès devine — cum însuși o declară — cineast „adăugînd această profesie nouă numeroaselor sale ocupații de pînă atunci“. Méliès dorește un cinematograful pus în slujba iluzionismului. Scopul lui este ca prin mijlocirea recente descoperiri, să impresioneze mai puternic publicul; devenit, mai tîrziu, producător de filme, el nu face decît să-și continue, cu noile mijloace, opera de creator de spectacole de iluzionism. De altminteri, titlurile cu care se va mîndri spre sfîrșitul vieții, vor fi cele publicitare de „Rege al Fantasmagoriei“ sau „Magician al Ecranului“. În *Memoriile* sale, Méliès scrie despre

el însuși că „a creat spectacolul cinematografic propriu-zis, producînd primele piese mari și primele reconstituiri istorice“. Socot însă că Méliès a fost cu adevărat sincer atunci cînd a declarat, o dată, că „cinematografia este sportul meu“.

Pentru Méliès, aparatul de filmat este, ca și pentru Lumière de altfel, un mijloc de a înregistra ceea ce se află în fața aparatului. Afirmăția lui Leprohon, că „singur Lumière a înțeles că trebuiau arătate nu spectacole, pe care alte săli le ofereau publicului în condiții mai bune, ci *viața*“ — nu stă în picioare: Lumière nu a făcut o alegere, nu a optat pentru o anume soluție în dauna alteia. Lumière nu s-a gîndit, cred, niciodată, să intervină între realitate, adică între faptul autentic, și aparatul de filmat. Lumière nu este un artist. Dar tot atît de nefundată mi se pare cealaltă afirmație a lui Leprohon, privitoare la Méliès: „niciodată nu-i pasă de aparatul însuși, ci doar de spectacolul pe care îl înregistrează“. Méliès socotește, într-adevăr, aparatul de filmat drept un mijloc de a înregistra un spectacol. Dar acest spectacol este compus de el anume *în vederea înregistrării* și tocmai de aceea îl preocupă posibilitățile pe care le-ar putea oferi aparatul: pentru a înregistra un *alt spectacol* decît acela curent, de pe o scenă, Méliès nu înregistrează un spectacol pre-existent, ci creează spectacole *specifice* pentru cinematograf. Însă Méliès nu poate depăși ideea însăși de spectacol: vreau să spun că Méliès creează o realitate în vederea filmării ei, dar este totdeauna vorba de o realitate scenică, de un spectacol *teatral*. Trucajele cinematografice nu sînt aci decît continuarea trucajelor scenice, acțiunea se petrece pe o scenă, cu decoruri specific teatrale. Méliès caută sursa cinematografului în mijloa-

cele pe care le oferă teatrul. În fond, el încearcă să perfecționeze mijloacele teatrului de iluzionism de la care plecase.

2. FOTOGRAFIA

Școala din Brighton — numită astfel în istoria cinematografilei deoarece principalii ei creatori, George Albert Smith și James Williamson activau în localitatea Brighton — aduce un element nou și hotărîtor în procesul de naștere a artei filmului.

George Albert Smith a fost un inginer chimist, care s-a dedicat la un moment dat activității fotografice: în 1890 el a instalat în vila sa de la Brighton¹ — o plajă mondenă frecventată de marea burghezie — un atelier fotografic și a devenit ceea ce se chema un portretist monden. Face apoi și înscenări fotografice turnînd în fața unor fundaluri pictate, mici scene comice și feerii, în care folosește trucaje fotografice. Apoi începe înregistrarea unor portrete animate. Așa cum, venind din domeniul teatrului de iluzionism, Méliès caută în cinematografie calea de a-și prelungi meseria cu noile mijloace ale aparatului de filmat, tot astfel Smith, fotograf portretist, folosește cinematograful pentru a-și continua, în acest nou domeniu, vechea sa profesie. Începînd din 1900, Smith realizează o serie de filme a căror caracteristică este aceea de a fi turnate mai cu seamă în prim-planuri. De aci se naște seria pe care Smith o intitulează *Humorous facial expressions* — *Expresii faciale hazlii*: o bunică încearcă să intro-

¹ Inventatorul William Friese-Greene, pionier al tehnicii cinematografice, activase aci, la Brighton, și poate de aceea localitatea a cunoscut dezvoltarea specifică a gustului pentru fotografie.

ducă ața în urechea acului (*Grandma threads her needle*); două fete bătrine clevetesc în fața unor cești de ceai (*Scandal over a tea cup*); doi bătrâni joacă pasionat cărți și Smith le urmărește emoțiile, surprizele (*A card party*); doi politicieni rivali discută aprins în contradictoriu (*Political discussion*).

Așadar, în vreme ce Méliès are optica omului de teatru și își prezintă scenele în planuri generale, așa cum le-ar vedea pe scenă un spectator, Smith are optica fotografului portretist și se oprește asupra prim-planurilor. Dar noutatea filmelor lui Smith, adevărata lor noutate, apare abia după aceasta: pornind de aci, Smith inventează montajul cinematografic. Cunoaștem două faze ale invenției: la început, Smith introduce un prim-plan (denumit pe atunci „magnificent view”) după un plan-general, dar planul general este încă doar un pretext, el există numai pentru a justifica prim-planul. (În *As Seen Through a Telescope* — Ceea ce se vede printr-un telescop, un bătrîn, aflat pe un drum, vede o pereche tînără pe bicicletă; tinerii se opresc deoarece fetei i s-a desfăcut șiretul; fata își leagă șiretul, iar bătrînul, cu ajutorul unui telescop, vede detaliul piciorului etc.) Pentru prima oară, datorită lui Smith, se alternează un plan larg cu unul de detaliu; pentru prima oară, în decursul unei povestiri cinematografice, se schimbă încadratura. Dar, curînd, Smith merge mai departe și, în decursul povestirii, renunță la pretextul unei asemenea schimbări: în *The Little Doctor* — Micul doctor, cîțiva copii se joacă de-a medicii cu o pisică pe care o iau drept pacient; îi dau un medicament și aci intervine un prim-plan amuzant al pisicii care bea laptele dintr-o lingură. Aici, așadar, schimbarea de încadratură nu mai este justificată de nici un pretext, ci devine pur și simplu

un mod de povestire cinematografică: montajul, în sensul adevărat al cuvîntului, începuse să apară. Aparatul își depășește condiția de unealtă cu ajutorul căreia se poate înregistra o povestire înscenată în fața lui. El devine acum mijlocul de a povesti o întîmplare: fără acel detaliu al pisicii, povestea și-ar pierde hazul, deci sensul. *The Little Doctor* este realizat în 1901. Dar nimeni nu sesizează noutatea și de aceea Smith revine la folosirea simplului pretext simplist pentru cîte un prim plan (*Grandma's reading glass* — *Lupa bunicii*, *As seen through a keyhole* — *Ceea ce se vede prin gaura cheii* etc.). Cu alte cuvinte, Smith își transformă descoperirea, care stă la baza întregii arte cinematografice, montajul, într-un simplu truc. Și ciudat — abia acest artificiu va duce la exploatarea lui și de către alții, la imitare masivă, fără însă ca, deocamdată, cineva să-i descopere semnificația reală.

În același an însă, Smith — paralel cu aceste „trucaje” — merge și mai departe; în *Mary Jane's Mishap* — *Pătănia Mariei Jane* se povestește întîmplarea nefericită a unei fete care, pentru a aprinde focul în soba din bucătărie, toarnă gaz și provoacă, o dată cu aprinderea chibritului, o uriașă explozie; ea este catapultată prin coș, iar resturile ei dezmembrate cad apoi pe pămînt. Fata în bucătărie, explozia și acoperișul sînt înfățișate în planuri generale, iar în alternanță cu ele sînt montate detalii: fata aprinzînd chibritul, membrele ei căzînd pe pămînt etc. Astfel povestirea se naște tocmai din *decuparea* acțiunii care se petrece în *locuri deosebite* iar variația încadraturilor are ca scop accentuarea diferitelor momente dramatice ale acțiunii. Din decuparea acțiunii se naște continuitatea ei: acesta este montaj cinematografic.

James Williamson, fotograf amator, lucrează împreună cu Smith tot la Brighton și se interesează de cinematograf. După ce turnează filme de actualități, își instalează, ca și Smith, un studio lângă vila sa. Fotograf preocupat de filmări de actualități, Williamson are implicit o altă viziune asupra cinematografului decât Méliès, ancorat irevocabil pe o scenă: Williamson realizează, în decoruri exterioare, o povestire cinematografică ale cărei locuri de acțiune alternează. *Attack on a China Mission — Atacul unei misiuni chineze* este turnat în 1901. Subiectul e banal: un misionar și familia sa sînt atacați de boxeri, dar apoi salvați, în ultima clipă, de o trupă de marinari. Ce aduce nou Williamson în această „actualitate reconstituită“, cum se făceau atîtea în acei ani? În primul rînd, un element de construcție dramatică: Williamson urmărește, paralel, alternativ, două planuri: atacul asupra misiunii și marșul marinarilor spre locul asediului; este ceea ce s-a numit ulterior un montaj paralel. Williamson întrerupe acțiunea (atacul boxerilor) înainte de a se fi încheiat, pentru a prezenta o alta (marinarii care se îndreaptă spre locul acțiunii) și revine apoi la prima pentru a-i urmări în continuare desfășurarea; filmul este compus din patru scene, dar, în acest fel, ele capătă o nouă ordonare în timp și spațiu, deci o nouă construcție dramatică. Apoi, Williamson prezintă doar fragmente ale casei în care este adăpostită misiunea: fațada, poarta, intrarea din spate; spectatorul sesizează, în decursul povestirii cinematografice și cu ajutorul ei, unitatea locului acțiunii. (Faimoasa experiență a lui Kuleșov de mai târziu, construirea unui spațiu cinematografic din elemente dispartate, cu ajutorul montajului, este, de fapt, continuarea acestei găsiri a lui William-

son). Williamson construiește așadar un spațiu cinematografic din elementele disparate ale acestuia. În sfârșit, cineastul englez își mișcă personajele în adâncimea cadrului, ele ajungînd, din plan general, în planuri medii. (Marinarii, de exemplu, aleargă spre aparat, trecînd foarte aproape pe lângă obiectiv. În felul acesta, Williamson descoperă ceea ce avea să devină o caracteristică a filmului contemporan, de la Eisenstein — *Que Viva Mexico!* — și Orson Welles — *Citizen Kane* — încoace: montajul în adâncimea cadrului.) Totodată, aparatul nu mai este un simplu mijloc pasiv de înregistrare, ci capătă viață, participînd la acțiune, prefigurînd folosirea „aparaturii subiectiv“ de mai tîrziu.

Smith și Williamson au descoperit elemente de bază ale limbajului cinematografic. Dar atît Smith (în 1905), cît și Williamson (în 1908) vor abandona regia, oprindu-se la acest punct al evoluției artei filmului.

III. SE NAȘTE UN NOU MIJLOC DE EXPRESIE

Dacă actul de naștere al cinematografului — ca mijloc tehnic — este francez, mi se pare în afara oricărui dubiu că locul în care s-a format și maturizat cinematografia, ca mod de expresie, au fost Statele Unite. Aici cinematografia se poate dezvolta liberă de inhibițiile pe care, inevitabil, le provoacă în Europa tradiția culturală. Dacă europenii pornesc la explorarea filmului căutând tot timpul puncte de reper în teatru, literatură, fotografie, americanii descoperă, dimpotrivă, cinematograful din propriile sale virtuți. Există, desigur, o neîntreruptă osmoză între cinematografiile diferitelor țări, o continuă influență reciprocă, și asupra acestui fenomen vom reveni. Dar americanii sînt cei care caută totdeauna sursele noii arte în cinematografie însăși. Méliès pornea de la teatru, „filmul de artă” francez de asemenea, filmul danez și cel german apelau la literatură în această perioadă primitivă a cinematografiei, începînd să se adreseze și picturii ca sursă de inspirație. Americanii găsesc căi noi de dezvoltare a cinematografiei explorîndu-i și exploatîndu-i calitățile specifice. Deși, ca să fim dreپți, în această perioadă nimeni nu caută căile unei arte, nimeni nu se gîndește la

destinele cinematografiei; unicul scop propus este acela de a produce o marfă cît mai vandabilă.

Dar tocmai aci este sursa unor neînțelegeri: majoritatea istoricilor cinematografiei nu pot trece peste acest adevăr, îl consemnează tacit, dar totodată îl ignorează cu bună știință în clipa în care le atribuie primilor cineasți intenții artistice. Rezultatul este înainte de toate o greșită periodizare a istoriei filmului. Anul 1908 este socotit de cei mai mulți ca o răscruce pe plan artistic (Sadoul îl numește „an pivot“, Bardèche și Brasillach își încheie aci capitolul denumit „primii pași ai cinematografiei“). Or, fenomenul petrecut atunci este unul care ține tot de aspectul comercial al cinematografiei: este prima perioadă de criză. Spectatorii sînt oboșiți de aceleași filme care se repetă constant, vînzările scad, noile sisteme de locație nu rezolvă nici ele criza, ci dimpotrivă o amplifică, filmul pare să fi ajuns la un punct mort, fără nici o perspectivă de înnoire, de viitor. Se anunță falimentul cinematografului. Dar în America se petrecuse, cu cîțiva ani înainte, o noutate în domeniul cinematografiei care, la vremea ei, a trecut dacă nu neobservată, oricum fără să i se acorde importanță; și *acest* fenomen avea să ducă la ieșirea din criza de la sfîrșitul primului deceniu. Fenomenul era ceea ce s-ar putea numi *nașterea povestirii cinematografice*.

Punctul nostru de referință va fi bineînțeles din nou Méliès. Om de teatru, Méliès își imagina așadar filmele și le concepea în funcție de scenă: filmele sale sînt o suită de scene, fiecare desfășurîndu-se într-un anume decor. Pentru Méliès, esențialul era „planul“,—corespunzător „tabloului“ unui spectacol teatral—pe el nu îl interesa o construcție cinematografică a povestirii. Mizan-

scena sa era pur teatrală; schimbarea de plan îi era necesară numai cînd se impunea, succesiv, schimbarea decorului. Méliès nu ştia ce este decupajul cinematografic. Deşi englezii aparţinînd şcolii de la Brighton au fost primii care au folosit decupajul pentru a povesti cinematografic o acţiune, faptul nu a avut, cum am văzut, nici un efect practic: ei înşişi au abandonat această cale şi ar fi rămas necunoscuţi dacă istoricii nu ar fi scormonit recent prin cataloage şi arhive. În practica istoriei cinematografice, *Edwin S. Porter* a fost acela care a introdus decupajul (de altfel, descoperirea sa nu se bizuia nicidecum pe experimentele englezilor şi este practic simultană cu ele). „Porter diferenţiază filmul de celelalte forme teatrale şi îl înzestrează cu principiul montajului... baza artei cinematografice“, constată Lewis Jacobs. În decursul a cinci ani (1902—1906), Edwin S. Porter realizează, printre altele, patru filme care reprezintă găsirea a patru soluţii de montaj cinematografic: *The Life of an American Fireman* — *Viaţa unui pompier american*, *The Great Train Robbery* — *Marele jaf al trenului*, *The Ex-Convict* — *Fostul deţinut*, *The Kleptomaniac* — *Cleptomana*. În aceste patru filme, Porter descoperă, pe rînd, posibilităţile montajului, ale povestirii cinematografice, ale montajului în contrast, ale montajului paralel.

Asupra felului în care s-a născut ideea iniţială a lui Porter există mai multe versiuni (de remarcat faptul că pînă la *The Life of an American Fireman*, Porter a realizat un şir lung de filme în spiritul epocii: adică folosind totdeauna o singură încadratură, după cunoscuta tehnică teatrală). Terry Ramsaye — totdeauna foarte minuţios documentat în istoria sa *A Million and One Nights. A History*

of the Motion Picture Through 1925¹ — afirmă că sursa filmului lui Porter a fost seria primelor filme scurte despre pompierii care gonesc spre locurile incendiilor. Lewis Jacobs, la rîndul său, detectează cu mai mare amănunțime originea ideii: lucrînd la firma Edison, Porter a avut posibilitatea să studieze nemijlocit și în detalii filmele lui Méliès; „impresionat de lungimea și de construcția acestor filme, el le-a studiat atent și a remarcat că ele conțineau mai mult decît o singură scenă sau încadratură și că, pentru a relata o povestire, scenele erau legate între ele într-o anume succesiune. Și Porter se gîndi la posibilitatea de a povesti întîmplări, decupînd și apoi montînd într-o anume ordine scene deja filmate în prealabil“. În acest scop Porter a scotocit în depozitul de filme vechi al lui Edison, „căutînd scene în jurul cărora să poată construi o poveste și a găsit un număr mare de filme despre activitatea pompierilor... Dar el avea nevoie de o idee centrală sau de un pretext dramatic cu ajutorul căruia să organizeze scenele...“ Karel Reisz constată că „decizia lui Porter de a construi un film de ficțiune din material filmat în prealabil era fără precedent“. Probabil că de aci se născu ideea fabulației cinematografice, pe care Porter o va dezvolta în filmele sale următoare.

Încă în *The Life of an American Fireman*, Porter descoperă posibilitatea de a crea pe ecran un alt timp al acțiunii decît cel al desfășurării ei reale. Folosind imbinarea mai multor „scene“, Porter scurtează timpul de pe ecran față de cel real. (Pretextul dramatic al acestui film era simplu: o mamă cu un copil, aflați într-o casă incendiată, erau sal-

¹ Un milion și o mie de nopți. Istoria filmului pînă în 1925.

vați în ultima clipă de către pompieri). Șocotit primul film dramatic american, *The Life on An American Fireman* aducea noutatea montării a două imagini filmate separat; fiecare dintre ele ilustra o acțiune aparte — drama femeii cu copilul și acțiunea pompierilor — dar alăturarea lor dădea imaginilor o semnificație nouă. Spre deosebire de Méliès, Porter nu înșiră diferitele scene, ci le construiește într-o anume alternanță, creînd astfel dramatismul povestirii. Este ceea ce făcuse și Williamson la Brighton, cam în același timp, numai că Porter a înțeles semnificația înnoirii sale și a dus-o mai departe. (Se cuvine făcută aici o paranteză: Sadoul afirmă că „montajul lui Porter nu derivă de la Méliès... ci de la tradiția antagonistă a lui Lumière“, ceea ce mi se pare absurd, deoarece noutatea adusă de Porter nu consta în ubicuitatea aparatului său, ci în *scopul* dramatic în care folosea diferitele planuri filmate. Porter și-a propus un scop la care nu se gândise altcineva înaintea lui și era conștient de rezultatul pe care avea să-l obțină.¹ Totodată, Sadoul îl acuză pe Porter de plagiat invocînd un film al lui Williamson, *Fire! — Foc!*, cu un subiect asemănător. Acuzația este cu atît mai absurdă cu cît subiectul nu era o invenție a lui Williamson, arhiva Edison fiind plină de materiale despre pompieri, și apoi esențial aci era *modul* în care Porter povestește subiectul. De altminteri în ciuda unor argumentări pe multe pagini, Sadoul însuși este nevoit să admită că Porter a inventat totuși un nou limbaj.) În plus faptul că Porter

¹ Iată un fragment din decupajul filmului lui Porter:

- 1) Biroul pompierului care a adormit și visează: nevasta și fiul lui sînt în pericol; 2) detaliul unei sonerii de alarmă; 3) dormitorul din cazarmă: pompierii îl părăsesc în fugă; 4) depozitul pompelor: pompierii intră fugind etc.

va continua perfecționarea acestui limbaj cinematografic descoperit de el, mi se pare esențial.

Curînd după aceasta, în toamna lui 1903, Porter turnează *The Great Train Robbery*. Acesta a fost denumit „primul film cu subiect realizat în America” și se afirmă că el „a asigurat existența cinematografiei”. Povestirea era cinematografică atît în sensul că fusese gîndită inițial pentru a fi filmată, cît și în acela că în filmarea fiecărui plan în parte se ținea seama tocmai de succesiunea planurilor în montajul final. Montajul cinematografic apare aici clar și de la acest film va porni Griffith pentru a dezvolta limbajul cinematografic.

Montajului paralel folosit în *The Great Train Robbery* îi succede apoi montajul în contrast, folosit de Porter în *The Ex-Convict* — *Fostul ocnaș* și în *The Kleptomaniac* — *Cleptomana*. După experimentarea diferitelor modalități, Porter explorează posibilitățile aparatului de filmat în *The Dream of a Rarebit Friend* (1906). Narațiunea cinematografică se născuse. Marele succes al filmului „western” al lui Porter, al filmului cu subiect, *The Great Train Robbery*, a dus și la dezvoltarea industriei cinematografice: apar noi investiții, cinematografia începe să devină un *big-business*.

IV. PUNCTE DE VEDERE

Te întrebi câteodată cum am
putut trăi secole întregi fără
cinema...

PIERRE MAC ORLAN

1. INTERFERENȚE

Urmărindu-se evoluția artei filmului pe țări, se pierde din vedere, inevitabil, un fapt esențial: istoria cinematografilei este o istorie mondială, importanța cinematografiilor naționale constând în chipul în care modifică, îmbogățesc această evoluție pe plan mondial, adică în măsura în care își imprimă asupra artei filmului pecetea lor proprie. Există o continuă influență a unor cinematografii naționale asupra celorlalte, iar suma acestor influențe reciproce determină evoluția artei filmului. Câteva exemple:

Méliès descoperă virtuțile spectaculoase ale cinematografilei; Porter îl studiază pe Méliès și elaborează bazele povestirii cinematografice. Reconstituirile lui Méliès, pe de altă parte, deschid gustul spre spectacolul teatral ca sursă pentru cinematografie; în consecință, tot în Franța, frații Lafitte se gîndesc să facă apel în locul scenariștilor și interpreților neprofesioniști folosiți pînă la 1907, la actori dramatici de renume și la scriitori cu autoritate: se naște astfel faimosul „Film d'Art“. Formula cunoaște apoi o largă răspîndire și ea stă

la baza acțiunii de mare răsunet a americanului Adolph Zukor: subiecte și opere literare clasice sînt adaptate în numeroase versiuni interpretate de actori profesioniști.

Drumul lui Méliès, care nu reprezintă o soluție pe plan istoric, ci va fi doar un stimulent (cum o va dovedi curînd agonia lui artistică aparent prematură), se împotmolea în propria sa formă spectacular-teatrală. Noua formulă lansată de „Film d'Art“ suferea de aceeași infirmitate. Dar ea a avut virtutea de a inspira, la rîndul ei, alte două noi soluții: în Statele Unite, Griffith, creatorul limbajului cinematografic modern, s-a declarat tributar filmelor produse de „Film d'Art“, căroro li s-a suprapus și experiența lui Porter. Apoi, în Italia, apetitul dramatic iscat de același „Film d'Art“ a împins formula spre înscenarea grandioasă, spre fast: s-au născut marile filme istorice, ca faimosul *Cabiria*. Apoi Griffith, cînd trece la realizarea operei sale capitale, *Intolerance* se declară la rîndul său inspirat din *Cabiria*. (Cumpărase chiar o copie a filmului pentru a-l putea studia în voie.) Iar lui Porter îi zîmbiseră încă de dinainte ispitele marilor montări, căci stîrnit de filmul italian *Quo Vadis*, s-a dus la Roma cu un grup de actori și a realizat acolo o mare montare istorică similară: *The Eternal City — Orașul etern*. (În 1908 firma americană „Vitagraph“ produce o întreagă serie de filme „à l'italienne“.)

Sau: „Film d'Art“ lansează ideea folosirii actorilor dramaticei, apoi italienii înțeleg fără întîrziere eficiența vedetei și astfel se naște „diva“ — idee preluată de americani care o perfecționează creînd „star-system“-ul. Totodată, dacă mergem mai departe, descoperim că moda filmelor grandioase

„à l'italienne“¹ nu convenea producătorilor francezi, fiind prea costisitoare și deci comercial riscantă; astfel se naște, prin opoziție, o soluție diferită, cea propusă de Louis Feuillade care, cum scrie Pierre Leprohon, a avut ideea „de a reda cinematografilei sensul actualului, al adevărului“.

În prima decadă a secolului, americanii descoperă filmul francez (de fapt în două etape, cum am văzut: după descoperirea lui Méliès, a urmat cea a seriei „Film d'Art“ care dă naștere prin repercuție la formula lui Zukor „Famous players in famous plays“).

Pe de altă parte, acei celebri „Keystone Cops“² ai lui Mack Sennett erau evident inspirați din filmele comice produse de Pathé Frères; Chaplin îl recunoaște ca maestru pe Max Linder; iar serialul american fusese creat de un francez emigrat, Louis Gasnier. În schimb, în al doilea deceniu, prin anii 1916—17, francezii descoperă cu încintare la rîndul lor cinematografia americană. Filmul american preluase de la europeni tot ce era specific cinematografic în operele lor, eliminînd însă toate balasturile pe care le constituiau elementele pe bună dreptate numite „tradiții inutile“. Geniul cinematografic care înflorește în Statele Unite asimilează tot ceea ce vine din Europa și remodelează totul, transformă totul pe măsura sa. Rezultatul este depășirea modelelor: Griffith întrece *Cabiria* și întreg filmul monumental italian, Sennett îi întrece pe comicii de la Pathé, Chaplin îi este superior lui Max Linder, Ince creează parcă „a nuovo“, iar cultul divei italiene se transformă, spuneam, în „star system“ (William Fox o lansează în 1915 pe

¹ Mai tîrziu, din aceeași sursă se va naște opera monumentală a americanului Cecil Blount de Mille, iar apoi, prin filiație directă, superproducția contemporană.

² *Cops* — polițiști.

Theda Bara în *A Fool There Was*, realizat de Frank Powell, ca prima „vamp“, cu scopul de a concura femeile fatale și divele din filmele europene); după cum ideea realizatorului danez Urban Gad (care o folosește pe Asta Nielsen, exploatându-i calitățile în roluri care repetau caracterul primului ei rol) reapare apoi la Hollywood sub forma bine cunoscutului „type-casting“ (permanentizat până astăzi și în filmul european: vezi cazul Gabin, de pildă).

Există așadar un permanent circuit de la o cinematografie națională la alta și astfel ia naștere arta filmului. Dacă ar fi să schițăm un, să-i zicem, arbore genealogic al cinematografiei până la Griffith, a cărui operă reprezintă un punct culminant și totodată punctul de pornire a unei etape noi în istoria filmului, am găsi: linia dublă care pornește de la Méliès și ne duce la Porter și la „Film d'Art“; apoi linia care pleacă de la Porter, trece prin opera lui Stuart Blackton, Ince și Griffith; și, în sfârșit, o altă linie care, pornind de la „Film d'Art“ trece prin filmul istoric italian, pentru a ajunge tot la Griffith. Influențele reciproce, în toate direcțiile, sînt atît de evidente — și în anii de mai târziu, începînd din deceniul al treilea, vor fi și mai clare — încît este imposibil să nu constați în ce măsură cinematografia se naște ca artă tocmai din aceste interferențe.

2. REALISM ȘI FANTASTIC

S-a afirmat adeseori că există două tendințe în întreaga istorie a filmului: cea a realismului — izvorît din filmele lui Lumière, și cea a fantasticalui — care-și are începutul în opera lui Méliès.

Aprecierea mi se pare hazardată, fiind lipsită de acoperire: nu se poate vorbi de o „operă“ a lui Lumière, el nu și-a propus scopuri artistice, iar filmele sale nu au, cred, nici o altă semnificație decât aceea de a fi fost primele „actualități“. Totuși afirmația citată mai sus surprinde un adevăr: există o tendință realistă în istoria cinematograției — mă refer aici la aceea timpurie — care se opune celeilalte, și anume tendinței de a folosi filmul pentru construirea unui univers desprins de realitatea imediată (fie că e vorba de filme fantastice, fie de fastuoase povestiri istorice). Dar originea acestui realism nu se află în opera lui Lumière. Realismul lui Lumière consta în filmarea unor evenimente, a unor fapte sau situații autentice; trebuia însă, la un moment dat, să se producă acea mică, dar esențială revoluție, care să dăruiască filmului o nouă dimensiune — anume capacitatea de a aborda realitatea, viața reală, prin intermediul ficțiunii. Filmul realist (deci nu documentul autentic filmat) a putut apărea numai *după* descoperirea de către Méliès a posibilității de a se realiza o ficțiune cinematografică și numai *după* ce Porter a descoperit posibilitatea povestirii cinematografice. Paradoxal, filmul realist nu s-a născut din filmul-document, ci din ficțiunea fantezistă a lui Méliès. De altfel, nevoia unui atare realism cinematografic o simte însuși Méliès: ce altceva este *Afacerea Dreyfus* realizat de el, decât un embrionar film realist?

Care sînt căile pe care s-a afirmat tendința realistă în cinematografie? O primă constatare: realismul a reprezentat, în toate etapele sale istorice, o reacție, un gest de opoziție față de lipsa de realism a cinematografului din momentul respectiv. Am mai amintit de Louis Feuillade care, lucrînd pentru

firma Gaumont, introduce realismul în filmele pe care le produce: seria *Scènes de la vie telle qu'elle est* — *Scene din viața autentică*. (De altminteri el se inspiră probabil din seria de succes lansată în Statele Unite de „Vitagraph”: *Scenes from Real Life* — *Scene din viața reală*.) Feuillade scrie despre aceste „scene” că ele sînt „o încercare de realism transpus pentru prima oară pe ecran, așa cum s-a întîmplat cu mulți ani în urmă în literatură, în teatru sau în arte. Aceste scene vor să fie, și sînt, fragmente de viață... Ele nu-și îngăduie nici o fantezie și reprezintă oamenii și lucrurile așa cum sînt și nu așa cum ar trebui să fie.” Era aci o reacție față de „subiectele nobile” din filmele în genul „Film d'Art”. Mai tîrziu, în seria *Fantomas*, Feuillade imbină într-un mod insolit fantasticul aventurilor banditești cu realismul cadrului în care se petrece acțiunea. *Fantomas*, apoi *Les Vampires* și *Judex* cîștigă o mare popularitate. (Feuillade lansa, prin aceste filme, și noi mituri: *Fantomas* era unul dintre ele — un mit anarhist, deoarece așa cum scriu, pe bună dreptate, cred, Gregor și Patalas, „*Fantomas* era primul ideal social al filmului francez — un ideal anarhist, care aureola cu gloria misterioasei sale puteri de atracție pe dușmanul și renegatul societății, care ura societatea; *Musidora*, din *Les Vampires*, devenise apoi un nou mit“.) Suprarealiștii se vor entuziasma în fața operei lui Feuillade pe care în zilele noastre cinematecile o reînvie (și căreia Georges Franju îi dedică omagiul său: filmul *Judex*, realizat în 1964). Aragon și Breton scriau în 1928: „Într-o zi se va înțelege că nu există nimic mai realist și totodată mai poetic decît cine-foiletonul care încinta pe vremuri sufletele tari. Tocmai în *Misterele New York-ului*, tocmai în *Vampirii* trebuie căutată marea realitate

a secolului nostru. Dincolo de modă, dincolo de gust.”¹

Cred că aci își are locul o altă constatare: este interesant că, în diferitele sale momente, istoria cinematografilei cunoaște ceea ce s-ar putea numi „asaltul realismului”, tocmai prin intermediul filmului polițist. Exemplul lui Feuillade este doar primul. În deceniul al treilea, în Statele Unite, o reînnoire similară a realismului va apărea în același fel: prin filmul de gangsteri. Mai târziu, în anii post-belici, tot filmul polițist — atît cel cu caracter documentar (mă refer la genul care poate fi exemplificat prin *Boomerang* și *Panic in the Streets* — *Panică pe străzi* al lui Elia Kazan, *The Naked City* — *Orașul gol* de Jules Dassin sau *The House on 92nd Street* — *Casa de pe strada 92*) cît și, în parte, așa-numitul „film negru” — a imprimat un caracter realist cinematografilei, în întregimea ei. (După cum, dacă tot veni vorba, mi se pare foarte interesant faptul că, de obicei, ca o reacție parcă la filmul polițist realist, se naște îndată un alt gen, tot polițist, al cărui erou este un supra-om, un super-erou — așa cum a fost, să zicem, *Little Caesar* în 1931 și toată seria care i-a urmat, așa cum este în epoca noastră seria James Bond și imitațiile ei.)

În această primă perioadă — pînă în 1918 — realismul nu este altceva decît o încercare de a se opune atît fantasticului care abundă în filmele epocii, cît și subiectelor „de salon”, ireale pentru

¹ Pentru stabilirea eventualelor influențe, trebuie notat că *Misterele New York-ului* (titlul original: *The Clutching Hand — Exploits of Elaine*) a fost produs în S.U.A. în 1915; *Fantomas* — în 1913—1914, *Les Vampires* — în 1915—16, iar *Judex* în 1917. Dacă urmărim sursa de inspirație posibilă a lui Feuillade pentru *Fantomas*, descoperim seria lui Victorin Jasset, *Les Aventures de Nick Carter*, lansată în 1908.

că nu țin seama de problemele realității înconjurătoare, sau, în sfârșit, subiectelor istorice tratate într-o manieră pompoasă. Abia mai târziu, în perioada următoare, se va cristaliza permanentul paralelism între o tendință realistă și o alta, care va fi pe rind de stilizare, experimentală, antirealistă etc.

3. DIFERENȚIEREA PROFESIUNILOR

Paralel cu transformarea cinematografilei dintr-o curiozitate de bîlci într-o artă, s-a produs o anume specializare în cadrul producției de filme. Inițial, cineastul era, cum am văzut, un operator: Lumière ca și cei care îi realizau filmele erau în fapt simpli *cameramen*, ca și realizatorii școlii de la Brighton. Méliès — primul regizor în înțelesul modern al termenului — a fost în fond operator și înnoirile sale erau în funcție de *această* profesiune a sa. În cadrul producției cinematografice — pe plan artistic, spre deosebire de cel comercial și al producției — nu există încă, în această primă epocă, o diferențiere a profesiunilor. Operatorul era, o reamintesc, factorul determinant. Regizorii care au dus înainte arta filmului fuseseră și în Statele Unite tot operatori, la începutul carierei lor: Edwin S. Porter — operator al Companiei Edison, sau J. Stuart Blackton — operator al Companiei „Vitagraph”. Diferențierea începe să se facă abia într-o a doua etapă — și anume din clipa în care se descoperă posibilitatea povestirii cinematografice. Nevoia de a găsi subiecte îndreaptă atenția cineastilor asupra literaturii. Cînd se descoperă virtuțile povestirii cinematografice, apare bineînțeles și povestitorul cinematografic: este, în fapt, prima

apariție a regizorului profesionist. Începînd din 1908, diferențierile profesionale devin un fapt: operatoria, regia, actoria, prelucrarea peliculei, devin activități distincte, diferențiate, și se stabilește, pragmatic, o profesionalizare în producția cinematografică. În Statele Unite, un Billy Bitzer, operatorul preferat al lui Griffith, devine un nume în producția cinematografică, regizorii nu mai sînt, în perioada războiului și în cea postbelică, simpli regizori tehnici, cum fuseseră, ci personalități artistice, recunoscute ca atare, montajul devine și el o profesiune aparte, ca și compunerea muzicii de film (chiar în perioada pre-sonoră a filmului), sau scenografia. Actorul devine, din anonim, un factor esențial al filmului: „diva“ italiană sau „starul“ american o demonstrează clar, deși comicii preced această experiență.

Diferențierea continuă apoi să se accentueze și ea stă la baza producției cinematografice industriale moderne. Mi se pare interesantă, mai ales din acest punct de vedere, o anumită tendință contemporană, de a re-reuni diferitele funcții artistice: nu este vorba numai de ceea ce se cheamă azi filmul de autor, ci mai ales de experiențe ca acelea ale lui Tati, Reichenbach sau Lelouch, care cumulează mai multe din aceste funcții. Aceasta este, de altminteri, și tendința unei mari părți a realizatorilor care fac parte din curentul „New American Cinema“. Numai că, de astă dată, istoria se repetă pe altă treaptă: în toate aceste cazuri contemporane, profesionalizarea este evidentă și Tati nu socotește nicidecum regia un accesoriu al actoriei sau al activității de scenarist (cum a făcut Chaplin), după cum Reichenbach, Lelouch sau Leacock acordă operatoriei pe care o practică o importanță profesională egală cu cea pe care o acordă regiei.

V. CELE PATRU CĂI SPECIFICE

O dată născută ca mijloc de expresie, cinematografia se formează ca artă pornind pe patru căi oarecum distincte, care corespund specificului respectiv al producțiilor naționale. Cred că s-a greșit cînd s-a vorbit de școli: nu există o școală germană, pentru că cinematografia germană pre-sonoră cuprinde atît expresionismul, cît și curentul cunoscut sub denumirea de „Neue Sachlichkeit” — „Noua obiectivitate”, după cum nu cred că se poate vorbi de o școală franceză, atîta timp cît ea îl înglobează atît pe Gance și pe Delluc, cît și pe Clair și pe Epstein. Putem însă surprinde caracteristici ale fiecăreia dintre aceste cinematografii naționale, în ciuda diversificării dinlăuntrul lor. Sînt caracteristici care ajung să se suprapună, să se amalgameze curînd, iar sfîrșitul deceniului al treilea, momentul de culme al cinematografiei pre-sonore, coincide cu încheierea acestor căutări care au avut loc pe planuri naționale, marcînd totodată maturitatea artei cinematografice. Cele patru cinematografii care și-au adus fiecare contribuția specifică la formarea filmului modern sînt: cinematografia franceză, suedeză, germană și americană. Deși etichetările sînt totdeauna deficitare prin

simplificare, cred că se poate stabili, *grosso modo*, caracteristica și aportul fiecăreia din aceste cinematografii: cea franceză aduce un anume intelectualism, un spirit rațional, o perpetuă căutare; cea americană este caracterizată de simțul dinamismului, de sensul epicului; cea suedeză aduce un inedit simț al naturii și o anume, specifică, senzualitate; cea germană practică un cult al plasticii, al imaginii și, în același sens, o tendință spre stilizare.

Bineînțeles că, și pe parcurs, aceste caracteristici nu vor rămâne izolate, fiind, fiecare, asimilate rapid de celelalte cinematografii naționale și influențându-se reciproc. Dar nu este mai puțin adevărat că ele sînt perfect detectabile în ceea ce reprezintă specific fiecare.

1. INTELECTUALITATEA CINEMATOGRAFIEI FRANCEZE

Este drept că filme de avangardă au existat și în Germania. Dar dacă există o patrie a așa-zisei avangărzi în cinematografia pre-sonoră, atunci aceasta rămîne Franța. Avangarda reprezintă însă doar cazul extrem a ceea ce aș numi spiritul de căutare, acea perpetuă efervescență — adeseori intelectuală înainte de a fi artistică — caracteristică cinematografilei franceze în perioada următoare primului război mondial. Cinematografia franceză caută soluția cinematografică pe plan rațional.

Cinematografia franceză de după primul război mondial (perioadă în care filmul francez își pierduse supremația) se află fără îndoială sub puternica influență a șocului pe care l-a produs revelația filmului american (necunoscut aici în timpul

războiului, cînd, de altfel, producția națională a fost minoră). Există, în anii următori războiului, o producție tradițională, care s-ar putea numi academică: Léon Poirier, Jacques de Baroncelli, Jacques Feyder. Toți au pasiunea cinematografului, fiind așadar mult mai mult decît meșteșugari. Adaptări cinematografice după opere literare, subiecte originale, o pasionată preocupare pentru tehnica povestirii cinematografice — toate acestea pot fi găsite în opera acestor realizatori, pe care i-am numi tradiționali¹. Dar există un alt curent, cel al inovatorilor, și acesta mi se pare esențial.

Cucerii de filmul american, un număr de tineri francezi doresc să înnoiască filmul aducîndu-l înapoi pe terenul tradiției culturale europene. De altfel, toți vin în cinematografie din diferite alte domenii ale culturii: Ricciotto Canudo (de origine italiană), cel ce a dat cinematografiei denumirea de „a șaptea artă“, era scriitor, Germaine Dulac fusese autoare dramatică, Louis Delluc — romancier, Jean Epstein — editor, Marcel l'Herbier — poet, autor dramatic, eseist, René Clair — ziarist, Fernand Léger — pictor, ca și Salvador Dali, Man Ray — pictor și fotograf...

Unii dintre ei sînt mai importanți prin ceea ce au scris despre cinema, prin faptul că au izbutit să creeze un curent de opinii în favoarea filmului, o efervescență intelectuală în jurul lui (un snobism intelectual, ar spune unii, dar nicidecum în sens peiorativ). Alții au creat diferitele curente ale avangărzii cinematografice franceze.

¹ De fapt ei sînt tradiționali numai în raport cu avangarda ce avea să se nască: Poirier și Baroncelli, de pildă, înnoiesc arta cinematografică franceză și prin faptul că descoperă cinematografia suedeză și-i asimilează influența. Este și aici un exemplu de interferență.

Prima avangardă a fost numită opera cuprinsă și sub denumirea de impresionism cinematografic. Termenul de „școală impresionistă“ a fost folosit de Sadoul (dar și de alți istorici), care însă nu acceptă denumirea (istoricește corectă) de „primă avangardă“, argumentându-și refuzul prin constatarea că realizatorii aparținând acestei școli „formați de simbolism, de baletul ruse, de teoriile lui Gordon Craig și de curentul cel mai «avansat» al picturii academice, aveau puține puncte comune cu avangarda artistică și literară care, pornită din cubism și din futurism, continua, după 1920, prin dadaism și suprarealism“. Din această școală făceau parte Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel l'Herbier, Abel Gance și Jean Epstein. Chiar și o foarte sumară crestomatie a textelor realizatorilor aparținând școlii impresioniste poate indica similitudinile și diferențierile dintre ei:

Louis Delluc: „Fotogenie... este acordul cinematografiei și al fotografiei!... Toate aceste viziuni fluide sau frământate pe care le-a completat imaginația noastră... le vom vedea o dată trăind în miracolul acestei arte, care poate imagina tot și care ar trebui să fie feeria imaginației, dacă ar vrea...”

Jean Epstein: „Astăzi, noi am descoperit proprietatea cinematografică a lucrurilor, un fel de nou potențial emoționant, fotogenia. ...Cinematografia este adevărată: o poveste este minciună. ...Lentilele obiectivelor cinematografice au două principale proprietăți originale de care ar trebui să depindă întreaga artă cinematografică. Prima lor calitate este forța analitică și psihanalitică... A doua putere a cinematografiei este animismul ei... Acest pistol pe care o mână îl scoate din sertar... se animă brusc. El apare ca simbol a mii de posibilități...”

Abel Gance: „Un film mare? Răspîntie a artelor care nu se mai recunosc la ieșirea din creuzetul luminii și care-și reneagă zadarnic originile... Punte de vis aruncată de la o epocă la alta, artă de alchimist, mare operă pentru ochi. Timpul imaginii a venit!”

Marcel l'Herbier: „... se poate spune că tot ce mărește «materia» cinematografică, tot ce amplifică genurile de unde susceptibile să fie transformate simultan de spectator în potențial emotiv, tot ceea ce îmbogățește eficacitatea, subtilitatea, frecvența lor, convergența lor spre un același scop, toate acestea sînt de esență cinematografică prin esență și prin definiție“.

Pe *Louis Delluc* îl preocupă în asemenea măsură scenariul, construcția povestirii cinematografice, încît, ca și în *Fièvre—Febră* (1921), el face în *La Femme de nulle part — Femeia de nicăieri* (1922) o încercare de aplicare a regulii celor trei unități. Despre acest film, Léon Moussinac scria: „Tema vizuală se dezvoltă aici armonios, unitar, tandru. Amintire, dragoste, dar și amintirea dragostei, și dragostea pentru amintire. Un asemenea film creează mai ales o stare sufletească...” Este un film despre solitudine, așa cum *Fièvre* este un film despre ratare.

Delluc urmărește să creeze atmosfera și să condenseze în imagini simbolurile ideilor care-l obsedează. Atmosfera primează asupra fabulației, a întâmplării. Starea de spirit pe care o descrie îl interesează mai mult decît trama. Căutările lui Delluc se desfășoară în primul rînd pe plan tehnic și, din păcate, tocmai precaritatea tehnicii din vremea lui îi îmbătrînește prea de timpuriu opera. Într-un fel, el este însă punctul de pornire al întregii școli moderne franceze.

Autoarea a numeroase filme, *Germaine Dulac*, una din personalitățile importante ale școlii impresioniste, urmărește de asemenea exprimarea unor stări sufletești, a unei atmosfere cu ajutorul imaginii cinematografice și al montajului. Poate că *La Souriante Madame Beudet* — *Surizătoarea doamnă Beudet* (1922) este cel mai reușit film al realizatoarei, deoarece se bazează pe o piesă de André Obey și Denys Amiel, care, alături de Jean-Jacques Bernard, impuseseră ceea ce s-a numit școala tăcerii, sau teatrul tăcerii: esențiale aci erau cuvintele și gândurile aparent insignifiante. Ideea teatrală se întilnea cu ideile cinematografice ale Germainei Dulac; de aci se nasc acele secvențe admirabile care caracterizează cu ajutorul detaliului atmosfera orășelului de provincie, ca și cea din casa doamnei Beudet, care, ca o nouă doamnă Bovary, cîntă la pian, melancolic, piese de Debussy. Timpul și-a lăsat urmele lui destructive și pe acest film; acesta prefigurează însă o soluție pe care, pe un alt plan, opus, o va aborda peste cîteva decenii Antonioni. Dintre celelalte filme ale Germainei Dulac, aș aminti *La Fête espagnole* — *Sărbătoarea spaniolă* (1920, după un scenariu de Delluc) sau *Cosette* (1922), nu fără a constata însă că astăzi ele nu ne mai spun aproape nimic. Germaine Dulac se va alia însă apoi și celei de a doua avangărzi, în cadrul căreia ea va produce cîteva foarte interesante filme experimentale ca *Disque 927* (1929) sau *Thème et Variations* (1930).

★

În fața lui *Marcel L'Herbier*, Delluc se înclină ca în fața autenticului reprezentant al școlii impresioniste, atunci cînd, despre *Eldorado* (1921), exclamă entuziasmat: „Ça, c'est du cinema!“ Pe

L'Herbier, în anii 1919—1928 — perioadă despre care scrie că este cea în care „fac cum vreau filmele pe care mi le doresc” — nu îl interesează subiectul, conținutul dramatic al filmelor, ci doar forma prin care poate exprima stări psihice, viziuni interioare. În *Eldorado*, ne face să înțelegem că avem de-a face cu un pictor, prin deformarea optică a Alhambrei potrivit viziunii respectivului personaj, iar în același film, el proiectează pe ecran punctele de vedere ale diferitelor personaje. L'Herbier folosește mijloacele tehnice (de pildă *flo*—ul imaginii) sau montajul în scopul comunicării unor viziuni subiective ale personajelor. Același decor — Alhambra — este văzut de două ori, altminteri deformat, ca expresie a punctelor de vedere deosebite ale celor două personaje: pictorul și dansatoarea Sibilla. Adept înfocat al „fotogeniei”, L'Herbier nu se vrea însă sclavul fotografiei: pelicula înfățișează nu realitatea exterioară, ci viziunile eroilor. De aci, pînă la *L'Année dernière à Marienbad* — *Anul trecut la Marienbad* al lui Alain Resnais, drumul a fost lung, dar legătura dintre cele două filme mi se pare evidentă. Sub influența suedeză, L'Herbier folosește natura în același mod impresionist (în *L'homme du large* — *Omul din larg*, 1920, de exemplu), în timp ce caligariismul german îl influențează în filmul său *Don Juan et Faust* (1923), care este însă un clar eșec. Delluc fusese cel care descoperise expresionismul german, același expresionism care îl influențează și pe L'Herbier, dar realizatorii francezi au dovedit că-și pierd puterea artistică pe alt teren decît pe cel al lor propriu. Eșecul amintit este urmat de un altul: *L'Inhumaine* — *Inumana* (1924). Puțin mai tîrziu, L'Herbier realizează cu succes *Feu*

Mathias Pascal — *Răposatul Mathias Pascal* (1925) după Pirandello, dar filmul este cu totul în afara impresionismului, așa cum va fi și întreaga lui operă ulterioară.



Abel Gance a entuziasmat adeseori — și în diferite etape ale vieții sale artistice — dar nu cred să fi emoționat vreodată. Ambiția de a revoluționa arta cinematografică se simte în toate filmele sale, care sînt, fără doar și poate, interesante, însă numai ca o curiozitate. În *La Roue* (1921—1924), Gance face un vizibil efort — vizibil nu numai datorită celor cinci ani de muncă investiți în realizarea lui — pentru a crea ceea ce puțin mai tirziu Eisenstein realiza în cîteva luni de improvizație. Nu știu dacă este adevărat, așa cum se vorbește, că Gance ar fi vrut să devină un Victor Hugo al ecranului, dar mi se pare clar că i-ar fi plăcut să fie ceea ce a devenit Eisenstein. Dar *La Roue* n-a fost *Crucișătorul Potemkin* decît în intenția lui Gance.

Acest spirit în continuă efervescență — chiar și în senectute — preia ceea ce descoperise Griffith pe planul montajului și încearcă, cum s-a spus, să realizeze „eternitatea epicului“. Aflat în bună măsură pe platforma impresionistilor — pentru că, așa cum scrie Fernand Léger, prin *La Roue* Abel Gance „a ridicat arta cinematografică la nivelul artelor plastice“ — realizatorul francez își continuă și după acest film căutările: se vor naște filme ca *Napoléon* (1925—1927; proiecție pe un triplu ecran). *Mater Dolorosa* (1932), un nou *Napoléon* (în 1934), *J'Accuse* (1938) și numeroase altele. Gance vroia să edifice „ca-

tedrala cinematografică“. Dar opera sa, azi evident plină de naivități, rămîne expresia unei uriașe și nobile ambiții neîmplinite.



Jean Epstein este ultimul venit în școala impresionistă, și anume din domeniul poeziei. El își începe cariera cinematografică exploatînd montajul accelerat, descoperit de Griffith, ca și capacitatea aparatului de filmat de a se substitui unor puncte de vedere subiective. Epstein caută să surprindă în filmele sale ceea ce el însuși numea „fotogenia imponderabilului“. În *L'Auberge Rouge — Hanul roșu* (1923), el încearcă să exprime stările sufletești ale personajelor sale cu ajutorul „fotogeniei“ obiectelor inanimate. *Coeur fidèle — Suflet credincios* (1923) este fără îndoială un film caracteristic pentru școala impresionistă, dar totodată — prin mediul popular pe care-l descrie, ca și prin sentimentul cu care se apropie de acest mediu — o operă premergătoare a ceea ce va fi în Franța realismul poetic. *La Chute de la maison Usher — Prăbușirea casei Usher* (1927) este, cum a remarcat Henri Langlois, „echivalentul cinematografic al creațiilor lui Debussy. Stăpînire absolută a montajului, a ritmului în care *ralenti*-ul, supraimpresiunile, travellingurile, aparatul mobil, toate au un rol și nu sînt niciodată gratuite. Iluminarea decorului îl transfigurează și îi dă mister. Actorii fac corp cu el.“ Epstein se va îndrepta mai tîrziu, de exemplu în *Finis terrae — Sfîrșitul lumii*, spre un realism pronunțat, sub influența școlii ruse. Ceea ce a adus nou Epstein — și ceea ce a rămas viabil — a fost acea foarte personală îmbinare între realism și lirism care caracterizează mai ales *Coeur fidèle*.

Prima avangardă franceză, școala impresionistă, este importantă deoarece reușește să inoveze mijloacele de expresie ale cinematografului. Preocuparea aproape exclusivă pentru formă constituie totodată și limitele școlii. Filmele produse de ea sînt astăzi dificil de vizionat, dar influența lor s-a făcut simțită în istoria cinematografilei.

A doua avangardă franceză este organic legată de prima, deși i se opune în multe puncte esențiale. Ea se trage direct din avangarda literară a vremii, în speță din dadaism, după cum, într-o măsură importantă, este legată de cubism. Revolta împotriva tradiționalului, anarhia în construcția operei duce, în primul rînd, la negarea formelor existente: subiectul devine oia neagră a cinematografilei și Man Ray realizează un film lipsit de subiect — o suită de imagini incoerente, similare cu cele ale unui caleidoscop — intitulat *Retour à la Raison* — *Întoarcere la rațiune* (1923). Era un film abstract care urma experienței „Rayogramelor” lui Ray, fotografii abstracte publicate în reviste dadaiste. Printre imaginile indistincte care se succedau, apărea cîteodată, fulgerător și insolit, cîte una identificabilă: un nud feminin, răsturnat, pe care se plimbă dungi de umbre și lumini (imagine de care mi-a amintit recent, de astfel, un număr de striptiz de la cabaretul parizian „The Crazy Horse Saloon”). Pictorul *Fernand Léger*, care denunță și el „eroarea subiectului” realizează *Le ballet mécanique* — *Baletul mecanic* (1924) despre care scrie: „Mi-a venit ideea acestui film pentru a mă convinge de valoarea plastică a acestor noi elemente (cele mecanice — n.n.) într-o expresie mobilă. Repetarea formelor, a ritmurilor încetinite

sau rapide, permite posibilități extrem de bogate. Un obiect poate deveni el însuși un spectacol tragic, comic, spectacular... Aș fi vrut să construiesc filmul cu fragmente de obiecte. Dar ar fi devenit o experiență prea abstractă, accesibilă numai unui public selecționat. De aceea montajul alterna fragmente și realități curente. Adevăratul cinematograf este imaginea obiectului totalmente necunoscut ochilor mei." Rețin de aci două fapte: Léger milita, ca întreaga avangardă a acelor ani, pentru filmul abstract; în același timp, însă, el nu se voia ezoteric, ci dimpotrivă, făcea concesii pentru ca opera lui să ajungă la înțelegerea unui număr cât mai mare de spectatori.

Gustul pentru anarhie, pentru extravaganță sau pentru revolta agresivă are ca rod și filmul lui *René Clair*, *Entracte* (1929) care fusese comandat de Picabia pentru spectacolul său de balet intitulat *Relâche*. Născut din dorința evidentă de a scandaliza, scurt-metrajul lui Clair este de o totală incoerență. „Picabia, spunea Clair; a eliberat cuvântul, trebuie deci eliberată și imaginea; în acest scop sarcina imaginii de a semnifica ceva trebuie să cedeze sarcinii de a constitui „o existență concretă“. Ireverența față de *tot* a fost forța propulsoare a acestui film care, declara Picabia, autorul scenariului, „nu respectă nimic, decât dreptul de a izbucni în ris“.

Cînd dadaismul se divide, în urma cunoscutului mare scandal, dizidenții se constituie în mișcarea suprarealistă. Reflecția ei cinematografică este instantanee. Cineaștii suprarealiști devin evident adversari ai abstracției, se preocupă de conținutul filmului și nu de forme și formule ritmice, geometrice și, de aceea, inevitabil, se adresează și realității ca materie pentru operele lor. Comună cu

prima avangardă rămîne revolta împotriva subiectului. Suprarealiștii încearcă să exprime realitatea lăuntrică a insului, care se opune realității exterioare, fiindu-i superioară. De aci apar filme ca cel al Germainei Dulac—trecută în școala suprarealistă — *La Coquille et le clergyman* — *Scoica și clericul* — 1928 (Antonin Artaud, autorul scenariului, a provocat un imens scandal protestînd împotriva realizării Germainei Dulac), dar mai ales filme celebre ca *Un chien Andalou* — *Cîinele andaluz* (1928) și *L'âge d'or* — *Vîrsta de aur* (1930) de Louis Bunuel și Salvador Dali. Încărcate de simboluri, aceste filme sînt de pură esență suprarealistă și ele își vor exercita pînă mult mai tîrziu influența: o bună parte din avangarda deceniului al șaselea și al șaptelea va urma o cale similară. Consider de altfel perfect fundată afirmația realizatorilor suprarealiști că cinematografia este cel mai bun mijloc de expresie pentru suprarealism. În 1930, în *Sang d'un poète*, Cocteau intră în cinematografie pe o cale apropiată de suprarealiști. Ceea ce mi se pare de remarcant — din punct de vedere istoric — în privința acestor filme (ca și a altora înrudite care nu mai sînt amintite aici) este diferențierea față de ceea ce s-a numit „cinematograful pur“. Aceasta va fi în centrul atenției avangărzii germane și va deschide, logic, drum expresionismului german.

În perpetua ei căutare, avangarda franceză va aborda, paradoxal, și domeniul realității documentare imediate. Lacombe, Carné, Eugène Deslaw, dar mai cu seamă Jean Vigo (în *À propos de Nice* — 1930) sînt creatorii acestei tendințe a avangărzii. (Și nu este lipsit de interes să notăm că, după operele sale suprarealiste, primul film pe care îl va realiza Bunuel va fi *Los Hurdes* — *Hurzii*,

film documentar ancorat în realitatea socială spaniolă; cînd André Bazin îl întreabă ce legătură este între *Los Hurdes* și opera sa anterioară, Bunuel răspunde: „Văd o mare legătură. Am făcut *Los Hurdes* pentru că aveam o viziune suprarealistă și pentru că mă interesam de problema omului. Vedeam realitatea în alt fel decît aș fi văzut-o înainte de suprarealism.“)



Avangarda franceză aduce în istoria cinematografiei spiritul unei căutări intelectuale pline de nerv, spirit care-și va lăsa amprenta asupra întregii evoluții ulterioare a artei filmului. Și multe din soluțiile artistice innoitoare descoperite de artiștii acestei avangărzi vor deveni, curînd, clasice.

2. SENZUALITATEA¹ CINEMATOGRAFIEI SUEDEZE

Cinematografia suedeză — și în special cei doi artiști principali care au creat-o: *Victor Sjöström* și *Mauritz Stiller* — deschide o cale nouă artei filmului. Ceea ce mi se pare esențial în contribuția școlii suedeze din această perioadă este un fel propriu de a se apropia de subiectul cinematografic. Se vorbește cel mai adesea de aportul lui Sjöström și al lui Stiller în sensul descoperirii expresivității pe care o pot avea în film natura, peisajul. Mai mult, s-a constatat, pe bună dreptate, că toți realizatorii suedezi au exploatat virtuțile expresive ale naturii în sensul integrării ei în dramă.

¹ Folosesc cuvîntul *senzualitate* în înțelesul — opus „intelectualității“ cinematografeiei franceze — de percepere și transmitere artistică a realității în primul rînd cu ajutorul senzațiilor.

Pe de altă parte, se vorbește adesea despre misterul care caracterizează majoritatea filmelor suedeze (filmele lui Sjöström și ale lui Stiller, scrie Leprohon, „fac să intervină în realitatea lucrurilor și a ființelor magia obsesiilor, misterioasa putere a legendelor“). Aceasta este, de altfel, influența evidentă pe care atât folclorul nordic, cât și opera Selmei Lagerlöf au avut-o asupra filmelor lui Sjöström și Stiller. Toate acestea sînt adevărate, dar nu aici, sau mai precis nu în primul rînd aici, rezidă noutatea pe care o aduce cinematografia suedeză. Pentru că, de pildă, simțul naturii — și nu numai al peisajului, cum greșit s-a afirmat adesea — acel „sentiment al naturii care depășește imaginea ei“, cum scrie tot Leprohon, există (chiar dacă nu în aceeași măsură, în orice caz în același sens) și în westernurile americane ale lui Ince, de pildă. Noutatea care-i este caracteristică cinematografului suedez — și care va influența filmul franc z — constă în punctul de vedere subiectiv al unor realizatori ca Sjöström și Stiller. Ei reușesc magistral în ceea ce pentru Delluc sau Epstein a rămas doar o tentativă. Filmele pe care le realizează ei nu se limitează la relatarea unei povestiri — ele comunică, pe cale senzorială, un sentiment, o stare afectivă, o neliniște sau o pasiune și o comunică nu prin subiectul filmului, ci prin felul în care filmează acțiunea. Realizatorii suedezi sînt senzuali. Acolo unde avangarda franceză încearcă a izbuti cu mijloace intelectuale — scopul fiind de multe ori acela de a exprima o lume interioară și a-i da realitate — suedezii izbutesc intuitiv, ca să zicem așa. Sjöström și Stiller exprimă totdeauna o relație între subiectivitatea autorului și realitatea lumii (fie că este vorba de realitatea înconjurătoare, fie de lumea — privită

ca o realitate — a basmului, a legendei). Sjöström integrează realitatea subiectivismului său, Stiller dialoghează cu ea (fiindcă nu are puterea personalității lui Sjöström). Aș aminti câteva filme pentru exemplificare.

Berg-Ejvind și soția sa (1917) de Sjöström: Un vagabond, Berg-Ejvind (interpretat de Sjöström), sosește la o fermă, se îndrăgostește de proprietară, o văduvă, și îi cîștigă dragostea. Primarul, din gelozie, încearcă să-l aresteze pe Berg-Ejvind care, pentru a scăpa, fuge în munți unde este urmat de iubita lui. Perechea este fericită aci pînă cînd, trădați, cei doi sînt nevoiți să fugă și mai departe în munți. Pînă la urmă, obosiți și bătrîni, amîndoi se sinucid într-o nemărginită întindere de zăpadă. „Cel mai frumos film din lume — exclama Delluc. Sjöström l-a realizat cu o amploare care depășește orice comentariu.” Natura este permanent prezentă aci ca personaj al dramei: gheizerul în care fugarul fierbe carnea, munții care ocrotesc fericirea perechii, zăpada care îi copleșește și îi acoperă cînd mor. „În sensul opus expresionismului, unde decorul reflectă și simbolizează drama pe care o cuprinde, dar unde totul se închide asupra personajelor și le înăbușă — scrie Mitry — aci strălucirea ființelor iradiază peisajul transfigurat de elanul inimilor lor.”

Comoara domnului Arne (1919) de Stiller: trei mercenari scoțieni, conspiratori, sînt arestați, dar izbutesc să evadeze străbătînd, într-o iarnă grea un drum lung înzăpezit. Iarna îi împresoară și îi duce la desperare. Pînă la urmă ei îlucid pe Arne și îl jefuiesc. Elsabill, fiica lui Arne, scapă și, după o vreme, îl întilnește pe ucigașul tatălui ei. Dragostea o va împiedica pe fată să-l denunțe pe bărbatul pe care-l iubește. Fugarii vor să se imbarce

pentru a pleca din această împărăție a gheții în care sînt urmăriți, dar Elsabill este ucisă din greșeală în timpul urmăririi. Scena finală — devenită celebră — este cortegiul funebru al femeilor îndoliate care se duc să o îngroape pe fată. Și, cum notează Peter Cowie, „gheața se topește și valurile revin. Natura și-a făcut datoria...” În întreg filmul, oamenii se luptă cu natura, destinul lor este un neconținut dialog cu aceasta. E un dialog exprimat și cu mijloace cromatice: nebunia, cruzimea oamenilor, apare exprimată coloristic prin negru, opunîndu-se nemărginirii albe a zăpezii. Totodată, „peisajul este legat organic de destinul fiecărui personaj” (P. Cowie).



Dincolo de acest simț aparte al naturii, de senzualitatea pe care o imprimă filmelor, cinematografia suedeză contribuie la descoperirea *artei* filmului, deoarece Sjöström și Stiller sînt doi adevărați pionieri în elaborarea povestirii cinematografice (montajul secvenței stingerii incendiului izbucnit în casa lui Arne este mult mai evoluat decît cel al altor filme contemporane). Cinematografia suedeză găsește astfel mijlocul propriu de a înnoi și a dezvolta expresivitatea filmului.

3. CULTUL PLASTICII ÎN FILMUL GERMAN

Das Kabinett des Dr. Caligari (1920) a devenit o „noțiune” în istoria filmului, uneori un simbol chiar, împrumutînd unui întreg curent denumirea de „caligarism”. Ceea ce este important însă, în clipa în care cercetăm istoric cinematografia germană, este clarificarea *fenomenului* pe care îl reprezintă *Caligari*, deoarece numai astfel putem înțelege cu adevărat

ce înseamnă acest film în evoluția celei de a șaptea arte. *Caligari* este de fapt punctul culminant al unei întregi conjuncturi și va deveni apoi prima manifestare a unei școli care va înflori în anii celui de al treilea deceniu, dar ale cărei influențe internaționale se prelungesc pînă după 1940.

În perioada imediat următoare primului război mondial, filmele germane se inspiră din teme sexuale, sau sînt mari montări istorice (în care tot eroticul predomină, și nicidecum socialul) sau, în fine, se încadrează în genul comediilor ușoare. Lubitsch devine un nume cunoscut atît prin comedile sale, cit și prin filme ca *Madame Dubarry* (1919) sau *Anna Boleyn* (1920). Dar Lubitsch este și autorul unor filme semnificative pentru ceea ce va fi caligarismul: *Die Augen der Mumie Ma* — *Ochii mumiei Ma* (1918) (dragostea unui pictor german pentru o dansatoare rituală egipteană devine fatală pentru amîndoi: un mare preot îi urmărește și, în timp ce pictorul reușește să scape, dansatoarea ajunge victima răzbunării sacerdotului), sau *Die Puppe* — *Păpușa* (1919) (un tînăr este înșurat de călugări cu o păpușă mecanică, aparent vie, dar aceasta se sparge; fata păpușarului, pentru a-și salva tatăl, se substituie păpușii, iar după căsătorie cîștigă dragostea reală a tînărului). Printre filmele pe care le-aș numi pre-caligarice se află și *Der Student von Prag* — *Studentul din Praga* (1913) de Stellan Rye (legenda studentului Balduin care își vinde unui aventurier imaginea reflectată într-o oglindă; în momentele decisive ale vieții sale el se întîlnește cu această imagine care îi distruge dragostea, ucide în locul lui și îl împinge apoi la sinucidere), *Der Golem, wie er in die Welt kam* — *Golemul* (prima versiune: 1915, a doua: 1920) de Paul Wegener (o adaptare a le-

gendei pragheze) și *Veritas vincit* — *Adevărul învinge* (1916) de Joe May (pretextul dramatic — pe care-l întâlnim, de altfel, și în romanul *Adam și Eva* de Rebreanu — este aici ideea metempsihozei cu ajutorul căreia realizatorul leagă între ele trei povestiri erotice). Dar tot de pre-caligariism ține, cred, și apariția, în 1913, a volumului — puțin cunoscut, sau mai bine zis uitat — intitulat *Das Kinobuch*. Scriitorul german Karl Pinthus este editorul acestei cărți care cuprinde scenarii originale scrise de 16 scriitori (printre care și Max Brod, Albert Ehrenstein, Otto Pick, Franz Blei). Cartea este totodată un manifest și în prefața sa Pinthus notează, referindu-se la scenariile publicate aci: „... și poate că în această lume ireală (dar devenită reală în cinematograf) se oglindește, mai mult decât putem crede, lumea noastră reală pămîntească. De aceea este de fapt indiferent dacă aceste piese cinematografice vor pilpii vreodată pe ecran, sau dacă vor rămîne așa cum au apărut: un cinematograf al sufletului.” Apare apoi *Caligari* care impune temele psihiatrice, cea a dedublării eului sau tema fantasticului transpus în lumea psihică. Max Lippmann constată că filmele germane ale acestei epoci „reflectă peisajul intelectual” al epocii și că această perioadă „pe plan cultural, a dat naștere unui impuls general necunoscut pînă atunci, iar în domeniul cinematografului, unei răsturnări de asemenea proporții, încît străinătatea a socotit-o revoluționară și a văzut în ea sursa unor noi elanuri“.

Caligari este legat de numele scenaristului filmului, Karl Mayer, care a avut în cinematografia germană un rol mai important chiar decât Cesare Zavattini în istoria neo-realismului italian. Mayer a fost inițiatorul expresionismului german, al ca-

ligarismului și, apoi, tot el a inițiat și școala care se va opune, prin reacție, expresionismului: școala denumită „Kammerspiel”¹. Relatarea, măcar pe scurt, a genezei acestui film mi se pare utilă, deoarece permite evocarea, în acest fel, a întregului climat cinematografic al epocii.

Scenariul avea doi autori: pe cehul Hans Janowitz și pe germanul Karl Mayer. Janowitz — crescut la Praga, orașul lui Kafka — se afla într-o seară a anului 1913 la Hamburg, unde se ținea un iarmaroc. În căutarea vreunei fete cunoscute, umbla printre corturile și chioșcurile din târg, când i se păru deodată că recunoaște risul fetei pe care voia să o întâlnească. Urmări vocea și ajunse astfel într-un parc întunecat de la Holstenwall. Aci, în întunericul unui tufiș, risul se opri brusc, dar Janowitz își dădu seama că se înșelase și că urmărise altă fată decît cea pe care o căuta. Însă tocmai atunci iese din tufiș tînărul căruia i se adresase probabil risul fetei și Janowitz îl vede, fără a-l mai urmări însă în întuneric. A doua zi, ziarele publică vestea unei groaznice crime comise la Holstenwall de un satir. Cu simțămîntul că victima e fata pe care o urmărise, Janowitz se duce la înmormîntare, unde îl descoperă pe tînărul din parc care, recunoscîndu-l și el, dispare numaidecît. Ucigașul, pe care singur Janowitz îl identificase în închipuirea sa, nu a mai fost descoperit. Această întîmplare deveni o obsesie pentru Janowitz.

În timpul războiului, Janowitz se revoltă împotriva violenței atît a războiului, cît și a represiunii.

¹ După ce Karl Mayer a văzut, mai tîrziu, *Crucișătorul Potemkin*, activitatea lui de scenarist a devenit mai puțin intensă, cineastul german socotind că singurul viitor al filmului este aplicarea montajului rusesc asupra unui material filmic documentar.

nii exercitate de aparatul de stat și, înflăcărat de idei revoluționare, anti-burgheze, se stabilește la Berlin. Aci îl întâlnește pe Karl Mayer. Născut în Austria, Mayer era fiul unui negustor bogat care-și pierduse întreaga avere la Monte Carlo, catastrofă financiară în urma căreia, întors acasă, își goni fiul, pe Karl, în vîrstă de 17 ani, și se sinucise. Nevoit să se îngrijească de întreținerea celor trei frați ai săi, Karl își cîștigă pîinea ca figurant, comis-voiajor, corist sau desenînd în cafenele portretul lui Hindenburg. În timpul războiului, el a fost supus unor numeroase consultații medicale, de către un psihiatru pe care ajunsese să-l urască. Nu scrisese nici un rînd de literatură pînă la întîlnirea cu Janowitz. Sub influența filmelor lui Wegener, cei doi tineri se decid acum să încerce transformarea noului mijloc de expresie care e cinematografia, într-un limbaj poetic. Ei discută la nesfîrșit, confruntîndu-și neconținut obsesiile: amintirea de la Holstenwall a lui Janowitz și conflictul lui Mayer cu psihiatrul. Într-una din desele lor plimbări, tinerii nimeresc în baraca unui bilci, unde se producea un atlet — „Omul puternic“ — care dădea impresia că-și dovedește forța sub un fel de impuls hipnotic. Cei doi se hotărăsc pe loc să scrie povestea lui Caligari și subiectul este așternut pe hîrtie în aceeași noapte. Caligari devine psihiatrul care îl reprezintă pe dușmanul obsesiv al lui Mayer și acțiunea se desfășoară într-un orășel german numit Holstenwall.

În orășel sosește o trupă de bilci. Din trupă face parte și dr. Caligari, care dă spectacole cu ajutorul unui mediu, Cesare, aflat tot timpul sub hipnoză. Funcționarul de la primărie care îi refuză doctorului Caligari autorizația de reprezentare, este găsit, a doua zi, mort în biroul său.

Și reprezentațiile încep. Doi prieteni, Allan și Francis, asistă la reprezentația lui Caligari care îl prezintă pe Cesare, afirmând că acesta poate prezice oricui viitorul. Allan vrea să afle până cînd va trăi, iar Cesare, în somnul hipnotic în care se găsește, îi răspunde: „Pînă în zori“. Bineînțeles că Allan nu crede în prezicere, dar a doua zi Francis află că prietenul său a fost ucis în același mod ca funcționarul de la primărie. Împreună cu iubita lui, Jane, el îl urmărește pe Caligari, pe care-l bănuiește că ar fi făptașul crimei. În timp ce, într-o noapte, Francis, ascuns în baraca lui Caligari, îl supraveghează pe Cesare care doarme aici în cutia lui, același Cesare pătrunde în dormitorul Janei, cu scopul de a o asasina; privind-o însă pe fată, îi cade cuțitul din mînă, își smulge victima din pat, o ridică în brațe și fuge cu ea pe acoperișuri și pe străzi. Tatăl fetei pornește în urmărirea lor, Cesare își slăbește victima care îi alunecă din brațe și este salvată, în timp ce atentatorul, rămas singur, își pierde puterile și moare. Pentru a lămuri contradicția dintre ceea ce s-a întîmplat cu Jane și ceea ce văzuse el însuși în baraca lui Caligari, Francis se duce din nou la hipnotizator, însoțit de polițiști: ei descoperă aici, în cutia semănînd cu un coșciug, figura de ceară a lui Cesare. Caligari, demascat, fuge. Urmărindu-l, Francis află că s-a refugiat într-un azil de nebuni. Îl caută pe directorul azilului și descoperă că acesta este una și aceeași persoană cu Caligari, Apoi, avînd dovada crimelor și a nebuniei doctorului, contribuie la punerea lui în cămașă de forță.

Cei doi scenariști intenționau astfel să condamne statul autoritar care decide arbitrar asupra vieții și morții supușilor săi. Pe baza declarațiilor lui Janowitz, Siegfried Krakauer constată că „în fi-

gura doctorului Caligari s-a personificat acea forță fără limite, care se auto-divinizează, care, pentru satisfacerea dorinței ei de putere, calcă peste orice valoare umană și peste orice normă de drept. Cesare este deci un simplu instrument... Prin descoperirea finală în care psihiatrul se demască a fi Caligari, apare sensul revoluționar al povestirii: rațiunea învinge puterea irațională și se pune capăt astfel, simbolic, violenței dezlănțuite." Erich Pommer, producător cu o mare intuiție, se interesează de scenariu. Îl solicită pe Fritz Lang pentru realizarea filmului, dar curînd Lang va renunța, legat fiind de alte contracte. Regia viitorului film este incredințată lui Robert Wiene. Dar filmul va fi realizat pe baza scenariului modificat în prealabil de Lang. Totodată Wiene, în ciuda opoziției autorilor, estompează momentele de groază din scenariul original. Grozăviile reale inițiale devin acum simple viziuni ale lui Francis, el însuși nebun închis în azil. Punctul de pornire este o scenă în care Francis vorbește cu un alt pacient al ospiciului și, arătîndu-i-o pe Jane care trece, îi povestește întîmplarea lor din trecut. Povestirea lui Francis este însuși scenariul original și se încheie, ca și acela, cu demascarea directorului azilului care este în fapt Caligari. Dar la sfîrșitul filmului, revenim în azilul în care Francis, după ce și-a terminat relatarea, se alătură unui grup de nebuni, printre care se află și Cesare. Directorul ospiciului apare prietenos lîngă grup, dar Francis, aflat încă sub halucinația amintirilor sale, îl confundă cu Caligari, care în realitate nici nu a existat. Francis îl atacă pe directorul care, descoperind astfel mobilul obsesiei bolnavului, declară că îl va putea vindeca. Astfel transformat, filmul a devenit conformist. Dar povestea lui Mayer și a lui Janowitz rămînea

intactă în cadrul acestei explicații edulcorate pe care o oferea începutul și finalul adăugat. Janowitz propune ca decorul să fie în întregime pictat și sugerează ca scenograf pe Kubin. Wiene, de acord cu prima propunere, apelează însă la colaborarea a trei pictori expresioniști: Hermann Warm (a cărui convingere era că „filmele trebuie să fie desene animate“), Walter Röhrig și Walter Reimann. Decorurile, compoziții puternic ritmate și variate, urmărind concepțiile expresioniștilor aparținând grupului „Sturm“¹, își propuneau să exprime plastic coșmarurile cuprinse în film, să facă posibilă extrovertirea sentimentelor, a halucinațiilor personajelor.

O dată cu *Caligari*, începe era expresionismului german. Filmele sînt turnate exclusiv în studiouri. Natura este stilizată pe platouri, perspectiva este deformată — ca și în *Caligari* — pentru a exprima viziuni interioare, atitudinile actorilor sînt sculpturale (pe plan interpretativ, expresionismul înseamnă un regres), fețele devin măști încremenite, inexpressive și doar simbolice. Expresia plastică, cultul exclusiv al imaginii domină aceste producții. În acest sens, de altfel, își va exercita influența expresionismul german și asupra filmului american și a celui rusesc.

La început, în ciuda celor afirmate de G. Sadoul, *Caligari* nu are un mare succes de public în Germania. Filmul declanșează însă producerea acelei serii care va alcătui o școală.

Unul dintre cele mai apreciate filme din această serie este *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*—

¹ Revista *Der Sturm* era editată la Berlin de Herman Walder, cel care, împreună cu Wilhelm Worringer, primul teoretician al mișcării, a generalizat termenul de expresionism.

Nosferatu. O simfonie a groazei (1921) realizat de Friedrich Wilhelm Murnau, după romanul *Dra-kula* de Bram Stoker, pe baza unui scenariu de Henrik Galeen. Un agent imobiliar își trimite ajutorul, tânăr căsătorit, la unul din clienții săi, contele Orlok, numit Nosferatu. Sosit în castelul din Carpați, tânărul găsește aici o atmosferă de groază: între altele descoperă într-o zi pe Nosferatu întins ca un cadavru într-un sarcofag. Astfel își dă seama că Nosferatu este un vampir. În cursul nopții, vampirul vrea să-lucidă pe tânăr, dar soția acestuia simte prin telepatie primejdia și se trezește din somn, la Hamburg, murmurând numele soțului. Vampirul, fuge, tânărul părăsește castelul, iar Nosferatu începe să umble prin lume aducând peste tot prăpădul: oriunde apare, pe pământ sau pe ape, se adună mulțimi de șobolani și oamenii se prăbușesc morți. Până la urmă, soția tânărului pe care vampirul o va întâlni, va reuși să-l distrugă. Murnau realizase și înainte de *Nosferatu* câteva filme, printre care *Schloss Vogelöd — Castelul Vogelöd* (1921) sub evidenta influență a cinematografilei suedeze.

Un film care continuă drumul deschis de *Caligari*, dar în altă direcție, este *Dr. Mabuse, der Spieler — Dr. Mabuse, jucătorul* (1922), realizat de *Fritz Lang*. Și aici se manifestă acel „spirit de führer“ care vestește hitlerismul încă de la *Caligari*. „*Dr. Mabuse* și *Caligari* sînt născuți de sfere identice sau similare, scrie S. Krakauer. *Dr. Mabuse* era orice altceva mai degrabă decît un film documentar, dar în ciuda acestui fapt era un document al epocii sale.“ (În 1932, Lang își relua eroul în *Testamentul d-rului Mabuse* cu scopul de a-i sublinia asemănarea cu Hitler.) Caligarismul cunoaște o serie de alte opere printre care *Genuine* (1920) și *Raskolnikov* (1923), sau *Orlacs Hände —*

Miinile lui Orlac (1924) de același R. Wiene, *Schatten. Eine nächtliche Halluzination — Umbre. O halucinație nocturnă* (1923) de Arthur Robinson, sau *Das Wachsfigurenkabinett — Cabinetul figurilor de ceară* de Paul Leni, după un scenariu de Henrik Galeen.

Întreaga operă a lui Fritz Lang din această perioadă este și ea legată de școala expresionistă: *Legenda Nibelungilor, Die Nibelungen — Nibelungii* (1923-1924) sau *Metropolis. Das Schicksal einer Menschheit im Jahre 2000 — Metropolis. Destinul unei omeniri în anul 2000* (1926) urmează o linie asemănătoare în incursiunea în trecut, respectiv în viitor, pe care realizatorul o face în aceste două filme. Lang înlocuiește soluția mobilității aparatului, proprie lui Murnau, cu formula unor cadre fixe, adesea încremenite, în care atmosfera e desenată, dacă se poate spune astfel, în primul rînd de lumină și de jocurile sale expresive (*Der müde Tod — Moartea obosită*). Plastica elaborată a cadrului joacă un rol preponderent, ca și stilizarea jocului actorilor, redus la gesturi hieratice desenate în spațiu (*Nibelungii*). Izvoarele lui *Ivan cel Groaznic* se găsesc parcă mai degrabă aici decît în expresionismul caligarian.

Dacă încercăm să stabilim caracteristicile expresionismului german, constatăm că, pornit din zonele artelor plastice, expresionismul cinematografic se manifestă bineînțeles în primul rînd printr-un cult al plasticului. Maurice Gienre remarcă existența a „două aspecte” ale expresionismului: „unul doar plastic, care ar putea fi denumit «expresionismul formei»...; celălalt, psihic dincolo de plastic, este un neo-romantism tragic, angoasat, existențialist. Aparența plastică și semnificația psihică fiind sau vrînd să fie în simbioză”. Georges

Besson spunea despre expresionism că este „arta intuiției, grandilocventă, frenetică”. Această caracteristică — frenezia, exacerbarea, paroxismul — se găsește și în filmele expresioniste care cultivă *arta intensității*, cum o numea, pe bună dreptate, B. Amengual. Dar alături de această latură, există și o a doua, un pendant al ei: stilizarea, simplificarea.

Filmele expresioniste sînt antirealiste: obiectele, ca și oamenii, devin aci noțiuni. Cultul plasticității — derivat din sursele picturale, decorative ale expresionismului cinematografic — își va exercita influența asupra cinematografului post-expresionist. (Ceea ce rămîne categoric punctul slab al filmelor expresioniste este interpretarea: descarnarea personajelor de datele lor concrete psihologice, transformarea lor în noțiuni animate, a dus la un joc excesiv de figurat, la apariția de măști și atitudini: e elementul care se va prăfui, se va învechi cel mai repede.) Dar caligariismul a mai lăsat o moștenire în filmul german (și nu numai în cel german): tendința de a prezenta lumea exterioară, mediul ambiant ca pe o expresie a psihicului, a sentimentelor, a stării de spirit. Paul Rotha constata că „fațadele și încăperile create de scenografi nu erau simple fundaluri, ci hieroglife. Ele exprimau structura psihică în termeni spațiali.” *Ivan cel Groaznic* al lui Eisenstein va urma parțial calea unei soluții similare, iar Antonioni, în *Deserto Rosso* — *Deșertul roșu*, va relua ideea pe planul cromatic: lumea exterioară eroinei, prin modificarea ei coloristică, exprimă lumea ei interioară. Ideea expresionismului cinematografic, rostită explicit de Rudolf Kurz, era că scenografia (deci mediul plastic al acțiunii) „produce atitudinea fundamentală a spectatorului... Spectatorul vine la cinematograful din

viața obișnuită, cotidiană. În clipa în care pînza ecranului devine imagine, spectatorului i se imprimă acea atitudine, acel sentiment fundamental care va însoți și va determina toate impresiile din acea seară. Scenografia expresionistă îl îndepărtează automat pe spectator de viața cotidiană, îl ridică într-o sferă care constituie condiția de existență a filmului prezentat și creează astfel premisele disponibilității sale psihologice.“ Era firesc ca lumina, iluminarea să joace un rol principal în aceste filme. „Lumina a dat suflet filmului expresionist.“ În acest sens a avut expresionismul cea mai mare influență atît asupra filmului american, cît și asupra celui francez și sovietic.

Violența expresionismului nu putea să nu ducă însă la o reacție puternică. Antirealismul filmelor expresioniste a provocat apariția unei școli opuse, aceea a „Kammerspiel“-ului. Am mai amintit faptul, care mi se pare fascinant, anume că tot Karl Mayer este cel ce declanșează nașterea acestei noi școli, de opoziție la expresionism. Acum stilizarea urmărește o altă cale: se simplifică decorurile și mai cu seamă se reduce numărul personajelor. Atmosfera creată în aceste filme este aceea a unui realism din ce în ce mai denudat, și aș spune, chiar a unui intimism, opus grandilocvenței frenetice a filmelor expresioniste. Karl Mayer scrie în 1921 scenariul pentru *Die Hintertreppe* — *Scara de serviciu* (realizat de Leopold Jessner), primul film al școlii „Kammerspiel“, o dramă cu numai trei personaje. Apoi el scrie împreună cu Lupu Pick scenariul filmului *Scherben* — realizat de Pick. Și în „Kammerspiel“ continuă acea obsesie a criminalității — a crimei și a sentimentului culpabilității — pe

care o cunoaștem din caligariism (principalul slogan publicitar pentru *Caligari* fusese: „Trebuie să deveniți Caligari!“) și singurul titlu-insert din *Scherben* suna: „Sînt un criminal“. Tot Lupu Pick va realiza în 1923 — și tot după un scenariu de K. Mayer — filmul *Sylvester*. Realismul mi se pare a fi tendința esențială a filmelor din această școală. Lupu Pick declara, de altfel, limpede: „Sînt realist. Să nu ezităm să arătăm viața așa cum este, sub toate aspectele ei, fără fard. Să nu idealizăm și să nu fim pesimiști. În viață, bucuria și tristețea, tragicul și comicul sînt strîns împletite. Să traducem cu fidelitate.“ Capodopera „Kammerspiel“-ului va fi un film al lui Murnau: *Der letzte Mann* — *Ultimul dintre oameni* (1924). Karl Mayer, în permanenta sa tendință spre simplificare, spre stilizare, rămăsese încă la ideea personajelor-simboluri, a alegoriilor incarnate. Dar realismul promovat de „Kammerspiel“ va duce la opera lui Murnau și a lui Dreyer, la culmile realismului din perioada filmului mut. Ramificațiile vor fi numeroase și aș aminti aci unul singur dintre filmele importante: *Variété* de Ewald André Dupont (1925) a cărui mare însemnătate constă în virtuozitatea aparatului de filmat care, „eliberat de cătușele sale“, tinde spre identificarea spectatorului cu punctul de vedere al eroului. Tendința aceasta plutea de altminteri în aer, și Abel Gance, în *Napoléon* (1925-27), avusese aceeași idee, eliberînd din imobilitatea sa aparatul de filmat: „l-am pus în mișcare și cred că sînt unul din cei care l-au introdus în inima spectacolului vieții... am făcut din el o ființă vie, un creier și chiar mai mult: am încercat să fac din el o inimă“.

4. SENSUL EPIC AL FILMULUI AMERICAN

Caracteristic pentru filmul american este simțul său epic. Tocmai acest simț al epicului, această voluptate a acțiunii va fi totdeauna, la orice nouă redescoperire, ceea ce va încanta pe realizatorii europeni. Așa s-a întâmplat după primul război mondial, când Delluc se entuziasma pentru filmele americane pe care le descoperise, și tot așa s-au petrecut lucrurile după al doilea război mondial, când cei ce aveau să devină exponenții „noului val” francez au descoperit în sala cinematecii pe povestitorii cinematografilei americane pe care i-au considerat apoi drept magiștri.

Westernul nu este un gen oarecare, printre multe altele. În fapt, westernul imprimă un stil cinematografilei americane și exprimă cel mai clar caracteristicile ei. Nu este, de aceea, de mirare că primul film american de importanță istorică a fost un western: *The Great Train Robbery* al lui Porter. După cum este în ordinea firească a lucrurilor faptul că Thomas Ince — una din figurile reprezentative ale tinărului cinematograf american — a fost în primul rînd un creator de westernuri. Așa se explică și faptul că genul cunoaște perenitatea pe care o știm și că mai toți marii realizatori americani l-au abordat.

Westernul este, prin esență, o povestire epică. El presupune totodată un anume simț al ritmului, al dinamismului. Deși proiectat în legendă, westernul este esențialmente un film realist: el izbuște să facă ceea ce au rîvnit atîți artiști europeni — să aducă viața reală pe ecran. Dar mai mult decît atît; de la începuturile sale, westernul creează ceea ce s-ar putea numi o nouă dimensiune cinematografică. Europeanii încercau să exprime sen-

timentele prin gesturi; suferința, bucuria, plăcerea, teama erau comunicate prin intermediul unor anume gesturi. Impresioniștii francezi încercau, pe de altă parte, să comunice sentimentele prin mijlocirea tehnicii cinematografice, adică atât prin posibilitățile aparatului de filmat, cât și prin cele ale montajului. Singura preocupare a cineaștilor americani era aceea de a povesti. Dar adeseori povestirea lor depășea semnificația imediată a imaginilor și a acțiunii. Poate părea paradoxal, dar realizatorii americani au creat o artă rămânând indiferenți față de căutări artistice. (Mulți ani după ce avusese succese importante în cinematografie, D.W. Griffith socotea încă filmul ca pe un simplu mijloc de a câștiga banii ce-i erau necesari pentru a-și permite o activitate literară.)

„Westernul, spune Bazin, s-a născut din înțilnirea între o mitologie și un mijloc de expresie — cinematograful“. Dar, aș adăuga, westernul și-a făurit totodată el însuși, și din mers, acel mijloc de expresie din care s-a născut. Și astfel, simpla povestire cinematografică capătă chiar de la început o altă dimensiune.

Cineaștii americani sînt cei care au descoperit destinul epic al filmului. Poate că în acest sens trebuie căutată în primul rînd importanța lui Thomas Ince¹. Epopeea pe care o reprezintă westernul nu

¹ *Thomas H. Ince* (1880—1924) a fost, poate, în anii de dinaintea primului război mondial, cel mai cunoscut nume al filmului american. (Principală sa activitate are loc în deceniul al doilea.) Gloria sa continuă apoi îndată și în Europa, unde se descoperă cu entuziasm poezia și dinamismul filmelor sale, ale căror subiecte sînt în cea mai mare parte inspirate de aventura descoperirii Far West-ului și de Războiul de secesiune. Naivitatea intrigii nu diminuează succesul acestor pelicule puternic impregnate de poezia

este decît un aspect al lucrurilor. Simţul epic domină întreaga cinematografie americană. Regizorii din Statele Unite sînt prin excelenţă povestitori. Aci trebuie căutată cheia înţelegerii cinematografilei americane din aceşti ani de început. Realizatorii americani nu sînt preocupaţi de probleme estetice (nicăieri în altă parte nu ar fi putut scrie un artist de talia lui Joseph von Sternberg asemenea rînduri polemice: „Există alte calităţi aci — Sternberg se referă la filmele sale şi la ale lui Bunuel — decît cele ce se pot obţine prin efecte evident tehnice. De exemplu, dl. Eisenstein a scris o carte despre teoria montajului. Dar n-a folosit-o nicio dată în opera sa. Teoria sa e o teorie elaborată pentru cîţiva oameni care aveau nevoie să citească un asemenea lucru.“). Tot ce-şi doresc cineaştii americani este să obţină cît mai mari succese de public şi ei şi-au dat perfect seama că există o singură cale sigură pentru a cîştiga o largă audienţă: povestirea cît mai interesantă a unor subiecte cît mai atrăgătoare. Desele neînţelegeri ale istoriei filmului american se nasc de aci: istoricii uită, sau nu ţin seama de punctul de vedere de pe care au fost făcute filmele epocii, de punctul de vedere al cineaştilor care au creat filmele, şi îl înlocuiesc cu propriul lor punct de vedere estetizant. Dar realitatea era mult mai puţin sofisticată, în fond foarte

marilor întinderi (în westernuri) şi de cea a caracterelor eroilor săi (Înce l-a lansat şi pe celebrul cowboy William Hart). Deşi a încercat să abordeze şi comedia, comedia psihologică şi drama socială, Înce rămîne în istorie ca primul mare autor de western. Şi totodată unul din creatorii dramaturgiei cinematografice: pentru că în filmele sale naivmelodramatice, Înce creează un decupaj elaborat, izbutind să descopere legi ale construcţiei dramatice cinematografice. De aci, de altminteri, derivă şi acea apreciere a lui Delluc care îl socotea pe Înce superior lui Griffith.

simplă și clară. Producătorul David O. Selznick, de pildă, își amintește astfel epoca: „În acele zile, unul din semnele care ne indicau dacă facem bine o scenă era numărul titlurilor. Dacă trebuia să folosim prea multe titluri în timp ce elaboram o scenă, atunci o eliminam automat. Așa am învățat să povestim întâmplări cu peliculă. Descriam o scenă în termenii decupajului. Spuneam: «ei fac așa și așa, și apoi tăiem aici într-un prim-plan, apoi tăiem într-un plan așa și așa...» Și ne povesteam scenele, unul altuia, în termenii montajului, nu în aceia ai dialogului. Dacă scena nu rezista cinematografic, spuneam: «O, asta nu e bună» și o începeam de la capăt. (...) De asemenea, construiam fiecare scenă astfel încât să aibă un început, un mijloc și un sfârșit. Fiecare scenă își relata propria povestire și continua în scena următoare.”

Apare limpede și de aci că istoria cinematografilei americane e organic legată de istoria producătorilor. În Europa a existat un singur caz în care un producător a avut un rol determinant: cazul germanului Erich Pommer. Ceea ce în Europa era o excepție, avea să fie o regulă dincolo de ocean.

Pentru clarificarea a ceea ce urmează, ar fi necesar un nou flash-back în istorie.

Până prin 1913, cinematografia americană însemna producția de filme de o singură bobină. Așa a început și Griffith (de altminteri, filmele de cîte o bobină ale lui Griffith i-au stimulat pe suedezii Mauritz Stiller și Victor Sjöström să-și înceapă activitatea cinematografică). Am mai amintit că, la început, filmele erau produse de acele companii care dețineau un monopol în fabricarea aparatelor (Edison, Biograph, Vitagraph). Fiind inițial o curiozitate, era firesc ca filmul să fie tratat ca atare

și de aci caracterul popular al publicului căruia i se adresa. Dar cerințele pieței crescînd vertiginos, curînd aveau să apară pe piață alte firme (printre ele cele mai de seamă au fost Kalem și Essanay). A urmat apariția firmelor de locație: prima a fost cea a fraților Miles, în 1903, dar după nici patru ani, deci în 1907, numărul concurenților depășise suta. Pentru a face față concurenței intense dintre firmele de locație, concurență care putea avea drept urmare scăderea bruscă a prețului filmelor, principalii producători au constituit primul trust cinematografic: „Motion Picture Patents Company,” care își putea asigura controlul întregii piețe (trustul avea contract și cu singurul producător de peliculă, cu „Eastman-Kodak”). În acest moment, sub influența experienței europene, cîțiva producători independenți au început producerea de filme artistice mai lungi. Totodată, și inspirați tot de experiența europeană, acești independenți au exploatat interesul publicului, pentru interpreții care erau ținuți, pînă atunci, din motive de economie, în total anonim de către membrii trustului. În 1913, trustul a fost învins, deoarece s-a impus pe piață filmul lung cu actori popularizați. Acum apar viitorii mari producători care aveau să determine evoluția filmului american: Jesse Lasky și Samuel Goldwyn fundează împreună cu Cecil B. de Mille compania „Jesse L. Lasky Feature Play Company”; tot acum se pun bazele lui „Paramount Company”; Adolph Zukor lansează „Famous Players Company”; apare William Fox și Carl Laemmle și Marcus Loew... O dată cu lungirea filmelor și cu lansarea vedetelor, bugetele devin mai mari, decorurile mai scumpe, scenariile trebuie mai bine plătite. De aci necesitatea de a se ridica prețurile biletelor de intrare în cinematografe. Sălile devin implicit mai

mari și pătrund în centrele orașelor: trebuie cucerit un public nou. Perioada publicului popular este depășită și cinematograful începe să atragă pe toată lumea. Și firește că și filmul *trebuie* să evolueze.

De unde la început filmele lui *David Ward Griffith* erau asemănătoare cu cele ale lui Porter, în această perioadă Griffith începe să elaboreze — în practică și niciodată teoretic — povestirea cinematografică modernă. În *After Many Years — După mulți ani* (1908), pentru a comunica tristețea femeii al cărei bărbat se află departe, Griffith apropie aparatul de obrazul ei și montează un prim-plan în mijlocul acțiunii. Mai mult chiar: îndată după acest prim-plan, el montează un plan general în care se vede soțul femeii rătăcind printr-o insulă pustie. În felul acesta, realizatorul urmărea să comunice gândurile eroinei. Apariția prim-planului a trezit protestul producătorilor și atunci a avut loc următorul dialog, relatat mai târziu de soția lui Griffith: „Să fotografiezi doar capul? Dar ce o să spună lumea? Este împotriva tuturor regulilor cinematografice!” strigară, revoltați, producătorii. La vederea planului general ce urma, protestele se intensificară: „Asta nu duce decât la întreruperea acțiunii! Nu se poate povesti așa o acțiune palpitantă!” Iar Griffith: — „Dar Dickens cum scrie?” — „Da, dar e Dickens, acolo e povestire literară, e cu totul altceva!” — „Ba, nicidecum! Aici e tot o povestire, dar în imagini. E același lucru!” Și aci se află de fapt întreaga profesie de credință a lui Griffith.

Griffith folosește pe rînd toate tehnicile descoperite înaintea sa: prim-planul, montajul alternat, montajul paralel, mișcarea aparatului, întunecarea imaginii, alternanța ritmică obținută prin dife-

rențierea lungimii planurilor etc. Dar el folosește toate acestea coordonat, integrînd toate elementele într-un limbaj. Numit adeseori, după moartea sa, părintele cinematografilei, Griffith elaborează bazele modului de expresie cinematografic, bazele a ceea ce s-a numit limbajul cinematografic.

Ceea ce astăzi pare firesc, de la sine înțeles, în povestirea cinematografică, a fost în filmele lui Griffith, care descoperea rînd pe rînd noi mijloace de expresie, o inovație șocantă. De aci și importanța realizatorului, dar tot de aci o oarecare sacralizare a lui Griffith. Să ne lămurim: fără îndoială opera sa este de importanță hotărîtoare pentru evoluția ulterioară a artei filmului; fără îndoială că găsirile lui Griffith au influențat mult atît întreaga cinematografie, cît și opera cîte unui realizator de seamă care l-a urmat, fie el Stroheim sau Eisenstein. Dar tot atît de clar mi se pare și faptul că aci intervine acel anume snobism istoric care aruncă figura cineastului în mit și declară că *Intolerance*, de pildă, ar fi una din marile opere ale cinematografilei universale. Dar *Intolerance*, astăzi, nu mai generează nici o emoție, oricît de important ar fi fost filmul la timpul său. Și dacă admitem că unul din criteriile de valoare a operei artistice este durabilitatea, atunci trebuie să recunoaștem că *Intolerance* suferă pe acest plan un eșec. Ceea ce nu diminuează nicidecum valoarea istorică a lui Griffith, ci doar valoarea judecății istoricilor care confundă adesea noțiunile. Redescoperirea filmelor lui Griffith în cadrul cinematecilor este o redescoperire istorică, nu una estetică. Dar în timp ce — ca să pomenesc primul exemplu care îmi trece prin minte — *Blind Husbands* — *Soți orbi* (1918) al lui Stroheim își păstrează virtuțile estetice, emoționale și astăzi, *Intolerance* (1916) nu mai poate

emoțională (ceea ce nu exclude faptul că, fără filmul lui Griffith, Stroheim, care i-a fost asistent, nu ar fi putut ajunge la *Blind Husbands*). Aceasta se datorește, cred, faptului că, în vreme ce Griffith este creatorul unui limbaj, al elementelor unui mod de expresie, Stroheim creează în opera sa un stil. Nu poți deosebi un film de Griffith, dar poți recunoaște unul de Stroheim. Acesta din urmă nu inovează nicidecum în domeniul mijloacelor de expresie: el preia de la predecesori, și anume tocmai de la Griffith. Dar Stroheim creează un stil Stroheim, perfect detectabil. Fenomenul se repetă și mai târziu și exemplele comparative pot fi numeroase. Un Eisenstein sau un Godard, în epoci diferite și în diferită măsură, inovează limbajul, mijloacele de expresie, creînd cîte un nou limbaj, dar totodată au și un stil pe care-l construiesc cu ajutorul noului lor limbaj. Și în ambele cazuri legătura cu predecesorii este clară și puternică — Eisenstein se alimentează la sursa Griffith și la cea a expresioniștilor, Godard are fixații nostalgice: filmele lui Stroheim, Ophüls, Eisenstein, Dreyer. Eisenstein vrea să „ucidă” cinematografia de pînă la el pentru a crea una *a novo*, Godard declară că „ceea ce am vrut era să pornesc de la o poveste convențională și să refac, dar diferit, întreaga cinematografie așa cum fusese deja făcută”. Atît Eisenstein, cît și Godard, creează un nou limbaj, dar totodată și cîte un stil precis, aparte, în opera lor.

Noul limbaj creat de Griffith apare clar și în *Birth of a Nation* — *Nașterea unei națiuni* (1915), film în care realizatorul folosește, pentru a-și povesti subiectul, cele mai neașteptate mijloace: secvența bătăliei de la Petersburg este o compoziție de montaj, Griffith selectînd cu abilitate diferitele fragmente ale imaginii generale, decupate în planuri

foarte variate atât ca încadratură cât și ca lungime; în felul acesta el creează un ritm aparte al secvenței, în care planurile generale alternează brusc cu planuri apropiate sau chiar prim-planuri: el folosește montajul alternat și montajul paralel nu numai pentru tensionarea dramatică a povestirii ci și în scopul dezvăluirii unor sensuri ale acțiunii etc. În *Intolerance*, aceste mijloace sînt desăvîrșite nu numai în montajul paralel, cu ajutorul căruia se acordă noi semnificații povestirilor istorice disparate, ci și prin elaborarea minuțioasă a tuturor efectelor de montaj, de construcție dramatică cinematografică. „Sînt folosite aici, scrie Iris Barry, toate procedeele tehnice vechi și noi: scurte și foarte mari prim-planuri nu numai ale fețelor, ci și ale mîinilor sau ale unor obiecte; deschiderea de diafragmă pentru a te introduce în vaste panorame; folosirea unei singure părți a suprafeței ecranului, în anumite planuri; unghiuri de filmare și mișcări ale aparatului ca acelea despre care se spune de obicei că au fost introduse de realizatori germani cu ani mai tîrziu; și montaje alternate, rapide, de genul celor care nu s-au mai văzut pe urmă pînă la *Potemkin*.“

Dar poate că nu s-a insistat suficient asupra filmelor ulterioare ale lui Griffith: *Hearts of the World* — *Inimile lumii* (1918), *Broken Blossom* — *Floare frîntă* (1919) vor influența fără îndoială atât „Kammerspiel“-ul german, cât și filmul francez din anii '30. Iar *Way Down East* — *Drumul spre Est* (1920) sau *Orphans of the Storm* — *Orfanii furtunii* (1921) sînt splendide exemple ale simțului prin excelență cinematografic al lui Griffith.

De la Porter la Griffith, cinematografia americană a creat povestirea epică, exercitînd astfel o uriașă influență asupra artei filmului.

VI. COMEDIA

Este surprinzător faptul că dezvoltarea comediei cinematografice n-are aparent nici o legătură cu evoluția povestirii dramatice cinematografice. Cele două linii de dezvoltare sînt atît de diferite, încît în timp ce o bună perioadă comedia cinematografică evoluează mult mai rapid decît drama, de la un anumit punct ea rămîne mult în urma acesteia, destinul ei urmînd chiar o netă involuție. Este ciudat că, în timp ce comedia înflorește vertiginos la începuturile ei, ea pare să nu aibă nici o influență asupra evoluției dramei, dar apoi — spre sfîrșitul perioadei presonore și mai ales de la începuturile sonorului — ea suferă un proces pe care l-aș numi de dramatizare, care duce concomitent la moartea burlescului și la nașterea așa-numitei „sophisticated comedy“.

Spun „aparent fără legătură“, deoarece în fond există puncte de contact, chiar dacă ele rămîn rare. Aș cita printre acestea: legătura dintre montajul paralel al lui Porter și soluțiile similare preluate de primii comici; sau „salvarea din ultima clipă“ — care este caracteristică filmelor dramatice ale epocii, inclusiv filmelor lui Griffith — și care are o evidentă legătură cu soluțiile comice ale filmelor

de urmărire; sau legătura dintre filmele de aventuri și urmărirea burlești; sau faptul că așa-numitul „type-casting“ apare întâi în filmele comice americane (dar nu este mai puțin adevărat că practicarea lui, mai târziu, în filmele dramatice, își are sursa nu în comediile cinematografice, ci așa cum am mai amintit, în exemplul danez al Astei Nielsen).

Comedia burlescă sucombă aproape simultan cu apariția sonorului. J-P. Coursodon oferă, cred, explicația clară a pricinilor: „Dacă a șaptea artă s-ar fi născut cu darul vorbirii, Griffith și Eisenstein s-ar fi exprimat diferit, desigur, dar tot atât de genial. Griffith și Eisenstein, fără îndoială, dar Chaplin și Keaton mai puțin sigur, chiar puțin probabil. Griffith a creat un limbaj al imaginii pentru a suplini absența cuvântului, dar această absență era însuși limbajul comicilor“.

Comedia burlescă, „slapstick“-ul, filmul-cascadă-de-gaguri, cunoaște o evoluție uimitor de rapidă și o foarte mare varietate — și nu este de mirare că, încă în 1916, Mack Sennett declara: „Devine din ce în ce mai dificil să satisfaci publicul comediilor cinematografice. *Slapstick*-ul de altădată nu mai răspunde nevoilor spectatorilor.“ Numai că acest „altădată“, amintit în 1916, se referea la un trecut cât se poate de apropiat: să nu uităm că Sennett a turnat primul său burlesc, *Cohen at Coney Island* — *Cohen în Coney Island*, realizat în cadrul „Keystone Comedy Corp.“, în 1912.

Comedia cinematografică reprezintă un univers aparte, cu propriile sale legi de evoluție, în care fiecare autor aduce ceva propriu prin personalitatea sa, dar în același timp și tocmai prin aceasta, nici un autor nu reprezintă o concurență pentru ceilalți. Mi se pare fascinantă această lume în care nici unul din marii comici nu-l poate dubla pe un altul și

în care toți laolaltă creează o lume comică atât de bine definită și atât de unitară în diversitatea ei. În nici un alt domeniu, cred, nu se putea petrece fenomenul de care își amintește Buster Keaton: „Am avut și eu gaguri care nu-mi puteau fi de nici un folos; i le povesteam lui Harold Lloyd, lui îi plăceau și le folosea pentru el. Am făcut același lucru cu Chaplin care, la rîndul său, îmi propunea gaguri pe care el nu le putea folosi și care se lipeau de personajul meu. Acest schimb de gaguri era un obicei cotidian.“ E aci o insolită colaborare în cadrul competiției, dar și dovada precisei diferențieri a personalităților comice.

Născută din amuzamentul de bîlci, cinematografia își trage desigur de aici seva comică. Mijloacele comicilor derivă din cele ale circului, vodevilului și music-hall-ului. Chiar și improvizația, care constituia modul curent de lucru (*slapstick*-urile nu au scenariu — ele sînt o suită de improvizații la diferite trepte, începînd de la concepție pînă la turnare), derivă de aci.

Istoria comediei burlești se desfășoară sub triplul semn al caracterului ei popular, al urmăririi burlești presărată de gaguri și, *last but not least*, al creării a ceea ce se va numi mai tîrziu *type casting*: actorul comic se identifică cu un „tip“ și întreaga sa operă comică se structurează în funcție de acest tip.

Începuturile sînt franceze: o dată cu debutul curentului „Film d'Art“, în 1908, Emile Cohl realizează *Course aux potirons — Alergare cu dovleci* care este una din primele comedii de urmărire.

Comedia burlescă franceză își are propriii ei „primitivi“: Georges Monca turnează în 1907 *C'est papa qui prend la purge — Purgativul îl ia tata* și în cadrul școlii Pathé se produc în această

perioadă comedii burlești de urmărire. Apar apoi — și este interesant că fenomenul se petrece aproape simultan cu primele pelicule „Film d'Art“ — „tipurile“: André Deed îl creează pe Boireau (pe care îl va transforma, peste câțiva ani, în Italia, în Cretinetti), Roméo Bosetti creează personajul Romeo, și apoi curînd pe Calino, iar Rigadin lansează personajul cu același nume.¹

Dar cel ce avea să deschidă o nouă epocă a fost *Max Linder* (inițial actor de varieteu: Gabriel Maximilien Leuvielle a jucat mici roluri pe lângă Max Dearly și Suzanne Lender, pseudonimul său artistic constituindu-se din combinația acestor nume). Cariera lui Max Linder mi se pare semnificativă pentru înțelegerea climatului comediei cinematografice timpurii.

Max Linder debutează la Pathé în 1905, și apare în câteva filme în care încearcă să-și creeze un tip, dar fără succes. Eșecul lui se datorează și faptului — mai puțin cunoscut — că în acea epocă tipurile comice, atît numele lor cît și costumele care îi caracteriza, nu aparțineau interpretului, ci companiei de filme. Cînd Grehan, care incarnase un personaj de dandy pentru Pathé, părăsește firma, Zecca (realizator și director de producție al casei Pathé) îl angajează pe Max Linder care-i preia costumele și tipul. Așa s-a născut apoi personajul Max. Bineînțeles că Max Linder e în fapt cel ce

¹ Aici ar trebui amintit un nume uitat și pe nedrept omis mai totdeauna: cel al lui Jean Durand. Durand își începe cariera cinematografică în 1908. El preia moștenirea lui Bosetti, dar perfecționează filmele comice și produce seriile *Calino*, *Zigolo* și *Onésime* și, ceea ce mi se pare a fi cel mai important, creează la Gaumont o primă trupă comică omogenă, recomandîndu-se astfel, și cu deosebire prin natura filmelor sale, drept un evident precursor francez al lui Mack Sennett.

a creat personajul, care n-a existat *ca valoare comică* înaintea lui. (Mai târziu, Max Linder pleacă în Statele Unite unde este angajat de compania Essanay care încearcă să-l înlocuiască astfel pe Chaplin, plecat la o altă companie, la Mutual. Aci, în S.U.A., își realizează Linder cele trei filme de lung metraj.) „Max Linder — prima mare vedetă internațională de cinematograf — a fost primul adevărat «comic» al ecranului mondial, scrie Jean Mitry. Între vulgaritatea lui Rigadin, mediocritatea lui André Deed și burlescul grotesc al unor Onésime sau Calino, el a știut să creeze nu numai un «tip», dar și un gen comic bazat pe situații relativ credibile și pe comportamentul unui personaj adevărat. Chiar dacă erau încă simpliste și foarte convenționale, motivările se bazuiau pe o anume psihologie, pe o anume critică, atât morală cât și socială. În acest sens el a fost într-adevăr precursorul lui Chaplin.“

În Statele Unite, *Mack Sennett* (numele său real era Michael Sinnott) creează prin 1913 un nou stil al comediei, „slapstick comedy“, și lansează astfel burlescul american (chiar când „Keystone Comedy Corp.“ fuzionează cu firmele lui Griffith și Ince, creindu-se compania „Triangle“, Sennett își continuă activitatea în același stil). El a creat *type-casting-ul* în comedia americană (până și tipul lui Chaplin s-a născut în perioada când a lucrat pentru Sennett) și a lansat atât formula improvizației (foarte asemănătoare cu jazzul) în comedie și în metodele de turnare, cât și numeroși actori comici: Chaplin, Mack Swain, Ford Sterling, Ben Turpin, Roscoe „Fatty“ Arbuckle, Hank Mann, Louise Fazenda. Tot Sennett a descoperit o altă idee: alături de individualitățile actricești, pot fi folosite în comedie și grupuri comice. Astfel

s-au născut grupurile „Keystone Cops” — echipa de polițiști, ca și „Bathing Beauties” — grupul de fete apetisante în costume de baie (din care s-a ridicat apoi Gloria Swanson). În filmele lui Sennett, haosul devenea comic, frenezia veselă a distrugerii domnea pretutindeni; luptele și bătăile frenetice, cu sau fără tarte cu frișcă, urmărirea absurde și nebună, toate acestea se petreceau într-un ritm uimitor, inventat de Sennett atît la locul de filmare cît și la masa de montaj (Sennett „făcea” filme noi, re-montînd pelicule turnate altădată de el). Lumea filmelor lui Sennett era într-adevăr o lume nebună, nebună, nebună...

Aș semnală încă aici un fapt care mi se pare că devine un simptom al morții lente de mai tîrziu a comediei burlești: în timp ce în perioada 1912—1913, Sennett turnează în cadrul firmei „Keystone” în 12 luni 140 de filme de cîte o bobină sau două, el zăbovește în 1916 cîte o lună întreagă pentru turnarea unui singur burlesc de două bobine. (Același lucru va putea fi remarcat și în cazul lui Chaplin: în anul 1914, el turnează 35 de filme de cîte 1—2 bobine, în 1915 numărul filmelor se reduce la 13, iar în 1917 el realizează doar 3; filmografia lui Max Linder semnalează un fapt similar: în 1912 — deși călătorește de cîteva ori din Franța în Germania, apoi în Spania și înapoi în Franța, cu prilejul unor turnee — el realizează aproximativ 24 de filme, în timp ce, în 1917, între ianuarie și iulie, turnează doar 3.) Foarte repede se va pierde prospețimea improvizației în realizarea comediei burlești. Curînd comedia va deveni mai elaborată, dar această elaborare va duce totodată și la sfîrșitul ei. Epoca de inconștiență, să-i zicem, a însemnat

o fantastică prolificitate; epoca în care comicii devin conștienți de arta lor va însemna începutul declinului. Comedia cinematografică nu rezistă la confruntarea cu ea însăși. Așa se face că evoluția ei este contrarie celei a filmului dramatic care, dimpotrivă, se dezvoltă pe măsură ce știe să se aplece asupra lui însuși, să se studieze.

Comedia din perioada de culme a filmului presonor, comedia după care vor plînge apoi nostalgic atîția istorici, critici și spectatori în era sonoră a filmului, trăiește ceea ce s-a numit epoca ei de aur. Burlescul este în floare, gagul se desfășoară în cascade, comedia de urmărire conviețuiește cu umorul tragic keatonian. Este epoca de înflorire a acelei comedii cinematografice care va dispărea curînd după apariția sonorului, dînd locul unei alteia, de cu totul altă factură, dar este totodată și epoca unor mari autori comici.

Slapstick-ul, comedia burlescă bazată pe gaguri, trăiește în primul rînd prin prezența cinematografică a marilor comici. Sennett spunea în plină eră a *slapstick*-ului că acesta nu ar mai fi de actualitate și căuta alte formule. Dar în realitate, genul a existat încă în anii '20 și dispariția lui se datorește, sînt convîns, dispariției acelor comici, a celui gen de comici care nu au avut urmași. Poate că și lipsa de griji, dinamica specifică „anilor nebuni” sau „epocii minunate”, cum a fost numită perioada cu pricina, au permis acest gen de comic. Dar nu cred că aceasta ar fi unica explicație, atîta vreme cît alături de Sennett sau de Turpin exista un Buster Keaton. Tradiția circului, a vodevilului și a music-hall-ului, tradiția clovnescă este cea care a dat naștere comicilor perioadei presonore. Improvizatia

juca un rol uriaș, dar filmele erau elaborate cu grija de a exploata bine subiectul, de „a storce” cât mai mult comic din el. Pentru autorii comici, filmul era un joc și tocmai pofta aceasta uriașă de a se juca era transmisă publicului. Mi se pare revelatoare în acest sens o scrisoare a lui Vernon Smith, unul din principalii colaboratori ai lui Sennett: „Privită din exterior, compoziția unei comedii de Mack Sennett apare tot atât de fantastică, desigur, ca o explozie într-o uzină de pictură. Dar în fapt, aceste comedii erau fundamental raționale prin structura intrigii și prin psihologia personajelor. Fiecare comic avea un personaj și un «emploi» specific. Poveștile și gagurile erau făcute «pe măsură» pentru actorii cărora le erau destinate. (...) Toate scenariile filmate erau povești originale, scrise de secția noastră de scenarii. Mack Sennett furniza majoritatea ideilor de bază și noi doi le lucram apoi până ajungeam la un punct de plecare pentru o bună comedie. O dădeam apoi spre dezvoltare altor doi scenariști. Aceștia se mulțumeau să povestească întâmplarea, fără gaguri. Ei nu încercau să se conformeze nici unui model. (...) Când povestea era terminată, urcam în turn și-l anunțam pe Bătrînul. Când îl socoteam destul de bun, scenariul trecea la secția de gaguri. (...) O «gag-conference» se compunea din aproximativ șase gagmen, Bătrînul și cu mine. Nu exista nici un procedeu regulamentar. Povestea era atacată de fiecare din toate unghiurile posibile. Oricine avea ideea unei situații comice, nu numai că o povestea, dar o și interpreta în același timp. Un gag sugera un altul și adesea două idei se combinau într-o dezvoltare comică.”

Există numeroase personalități comice și afară de Sennett (deși pe cei mai mulți comici americani el i-a promovat). Chiar și pletora de comici mi se

pare semnificativă pentru ceea ce însemna comedia cinematografică în această perioadă.

Buster Keaton nu creează tipul comicului—clasic —care este în fond un handicapat, un inadaptabil, o victimă, ci dimpotrivă, personajul lui încearcă să stăpânească lumea și obiectele care i se opun. J.-P. Coursodon remarcă pertinent că, atunci cînd intră în conflict cu semenii săi, Keaton nu este, cel mai des, opus cîte unui individ (ca Chaplin), unui polițist sau unui soldat, ci tuturor polițiștilor, unei întregi armate, unei mulțimi întregi. Keaton se definea singur spunînd că în opoziție cu Chaplin și cu Lloyd, „eram un incompetent, dar făceam totdeauna o tentativă“. Keaton este primul și cel mai desăvîrșit solitar. El reprezenta totodată o concepție asupra lumii, o poziție clară, consecventă: este singurul mare comic într-adevăr trist, profund trist. Personajul său încearcă să se adapteze vicisitudinilor cărora este nevoit să le facă față. Îl așteaptă pe Godot, dacă vreți, dar îl și *caută* totodată, cu metodă și perseverență. E un solitar conștient de a fi înșurubat. E și singurul autor comic a cărui operă cuprinde filme care depășesc stadiul de gaguri sau scheciuri înlănțuite: filmele sale povestesc o acțiune unitară și construcția filmică e una din preocupările sale de bază. Metoda după care se ghida în construcția filmelor sale a fost expusă o dată de Keaton însuși: „Cea mai bună formulă a noastră consta în a porni de la o situație normală, care presupunea poate cîteva mici necazuri, tocmai atîtea cîte erau necesare să provoace puțin rîsul; puneam personajele în diferite situații și le scoteam din ele, dar aceste situații deveneau realmente grave abia spre bobina a patra sau a cincea; în ultima bobină personajul rezolva greutățile și scăpa, și aci era partea cea mai hazlie. Aceasta era formula ideală.“

Harold Lloyd era mai degrabă un improvizator — de unde și o lipsă de unitate de concepție a operei: „puneam la punct o secvență, sau o serie de secvențe și le filmam; apoi întrerupeam turnarea și ne întorceam la munca altor scene. Povestea se transforma pe parcurs, ne dădeam seama adesea pe drum că ar fi preferabil să-i schimbăm direcția și asta atrăgea desigur și alte modificări.“ Declarații asemănătoare întâlnim la Stan Laurel („aveam un scenariu care nu conținea însă nici scene comice, nici gaguri; el se mulțumea să rezume anecdote de bază și ne servea drept fir călăuzitor“) ca și la majoritatea actorilor comici. Singurul *autor* rămîne Keaton.

Filmele lui *Chaplin* sînt în fond suite de scene, de scheciuri, fiecare din acestea avînd valoare în sine. Scenele sînt bineînțeles legate, ele se înlanțuie, dar nu decurg obligatoriu — în cele mai multe cazuri — una din cealaltă. Aceasta presupune, în același timp, o continuitate a lor, dar și o independență a fiecăreia. Ceea ce înseamnă că majoritatea filmelor lui Chaplin pot fi oricînd privite în unitatea lor, dar ele pot fi oricînd dezmembrate în scenele componente. Chaplin nu compune filme în sensul unității lor organice, ci scene care reprezintă variații pe o temă.

Pe de altă parte, Chaplin, interpret de geniu și admirabil scenarist, nu este în fond un cineast. Ceea ce face el ca realizator este cu totul în afara evoluției modului de expresie a acestei arte: vreau să spun că Chaplin ar realiza la fel filmele sale și înainte de Stroheim sau Murnau și după ei, și înainte de Eisenstein sau Dreyer și după ei. Numai că această independență față de dezvoltarea artei cinematografice nu reprezintă nicidecum un merit artistic. De aceea spuneam că Chaplin nu este un cineast. Filmul înseamnă pentru el doar mijlocul

material de a înregistra o interpretare plină de virtuozitate, bazată pe un scenariu pe care el însuși l-a inventat. Dar nicidecum un mijloc original de expresie artistică.

În ceea ce privește așa-zisul sistem de idei și așa-zisa concepție despre viață pe care le-ar vehicula filmele chapliniene, acestea au fost elaborate ulterior de critici. Iar Chaplin declară singur, cu o surprinzătoare sinceritate: „În fond sînt o marionetă sentimentală.“

Harry Langdon, Ben Turpin, Larry Lemon și atîția alții sînt comici cunoscuți ai acestei perioade. Dar, încă o dată, în majoritatea cazurilor — și excepțiile sînt Sennett, care a creat o școală, și Keaton, care a creat o operă unitară — este vorba de interpreți în primul rînd, nu de realizatori. De aceea lumea aceasta a comediei trăiește în primul rînd ca lume, privită doar în totalitatea ei. Personalitatea care se ridică aparte — deși făcînd evident parte din ea — este numai cea a lui Buster Keaton.

VII. MARELE CINEMA MUT

O dată cu epoca numită clasică a cinematogra-fiei presonore, epoca în care s-a născut filmul mo-
dern, începe să devină clară existența paralelă a
două categorii de opere cinematografice (bineînțele
că fac abstracție aici de legiunea de filme lipsite de
valoare). Ele sînt creația a două categorii aparte de
realizatori. Există, mai întîi, regizorii (și mă refer
la regizori deoarece în această perioadă este deja
statornicită, în fapt, dominația artistică a regizo-
rului ca autor artistic al filmului, ceilalți colabora-
tori, deși de importanță esențială, fiindu-i evident
subordonați pe plan artistic) care au un indiscutabil
talent pentru povestirea filmică; sînt artiști care
au darul de a realiza narațiunea cinematografică
indiferent de tema ei, de scenariul pe care se bazează,
de actorii pe care îi folosesc: ei adaptează totdeau-
na, cu virtuozitate, mijloacele de expresie la pove-
stire. Există, pe de altă parte, cîteva figuri de artiști
care, indiferent de tema, de subiectul, de scenariul
pe baza căruia își realizează filmele, se exprimă
totdeauna pe ei înșiși, exprimă personalitatea lor
și convingerile lor artistice: spre deosebire de primii,
ei adaptează totdeauna povestirea la propria lor
personalitate. În istoria cinematogra-fiei, ei repre-

zintă pilonii pe care se ridică edificiul filmelor realizate de povestitorii cinematografici. Realizatorii aparținând acestei categorii, a personalităților artistice, creează o operă, adesea inegală, dar care nu poate fi niciodată confundată cu a altuia. Filmele lor, chiar cînd sînt nereușite, rămîn recognoscibile și în permanent raport unul cu altul. Filmele povestitorilor cinematografici, oricît de valoroase ar fi, nu pot fi totdeauna identificabile: ele sînt creația unui talent autentic, dar nu formează un univers artistic aparte; esențial rămîne aci modul de povestire (dar chiar și acesta variază, adesea, de la un film la altul). În același timp, filmele povestitorilor sînt, explicit sau nu, izvorite din opera marilor personalități artistice. Murnau, Stroheim, Eisenstein, Dovjenko sau Dreyer, de exemplu, au creat o operă asupra căreia s-a imprimat clar personalitatea artistului; este un univers aparte, perfect detectabil, organic, consecvent cu sine însuși. Filmele lui Pudovkin, Feyder sau Pabst, fiind în majoritatea lor opere de mare valoare, nu creează însă acel univers închis, identificabil, ca cele amintite. Istoria cinematografilei este de aceea istoria simultană a acestor două linii. Nu numai în perioada presonoră, ci și pînă astăzi: Welles, Fellini, Antonioni sau Godard sînt astăzi personalități artistice care creează o operă unitară și organică în unicitatea ei și exprimă totdeauna, indiferent de subiectul cite unui film, propriul lor univers, în timp ce Stanley Kramer, Truffaut sau Francesco Rosi rămîn admirabili povestitori cinematografici care își pliază personalitatea la cerințele subiectelor diverse pe care le filmează.

Există însă, ca o zonă intermediară, opera căutătorilor, i-aș numi, a realizatorilor care devin pionieri ai unor teritorii pe care le descoperă, dar care

nu vor avea prozeiți, nu vor crea școală, opere care vor rămâne momente importante, esențiale uneori, dar fără o continuare directă, filogenetică dacă vreți. Fritz Lang, Bunuel, Jean Vigo fac parte dintre aceștia. Prin căutările ei, opera lor marchează un moment important al istoriei cinematografilei pe care însă nu o va influența decît indirect (este corespondentul, în contemporaneitate, al operei unui Bergman sau Resnais).

Astfel structurată așadar, perioada presonoră a istoriei filmului mi se pare, dincolo de cercetarea ei după criteriile geografice, mai util și mai clarificator de urmărit după acest criteriu.

1. PERSONALITĂȚILE ARTISTICE

Friedrich-Wilhelm Plumpe, cunoscut sub pseudonimul său *F.W. Murnau*, este poate una din cele mai interesante figuri ale istoriei filmului, în sensul că, fiind descoperitorul unor multiple mijloace de expresie filmică, el este totodată creatorul unei opere profund personale, al unui univers artistic absolut original. În filmografia sa, începînd cu prima peliculă, *Der Knabe in Blau — Băiatul în albastru* (1919) se află lucrări, devenite de mult clasice, ca *Nosferatu (Eine Symphonie des Grauens) — Nosferatu (O simfonie a groazei)* (1922), *Der Letzte Mann — Ultimul dintre oameni* (1924), *Tartuffe* (1925), *Sunrise — Răsăritul* (1927) sau *Tabu* (1929—1931). (Dintr-o filmografie de 20 de titluri, 10 filme sînt dispărute.)

Fiecare din aceste filme reprezintă o operă înnoitoare, și totodată fiecare se înscrie perfect în universul unitar al artistului. *Nosferatu* este un film clar expresionist, dar el reprezintă în același timp o

revoluție în teritoriul expresionismului. Ruptînd tradiția expresionistă, care pretindea filmări exclusiv în studio, într-un decor construit deci special pentru crearea unei ambianțe artificiale, Murnau scoate aparatul de filmat în exterior, realizînd totuși un film prin excelență expresionist. Punctul de vedere pictural care reprezintă cheia de boltă a filmului expresionist era astfel anulat: personajul fantastic al lui Murnau, vampirul, se mișca într-un decor real fără a-și pierde cu nimic fantasticul, expresivitatea. Murnau răstoarnă ecuația școlii expresioniste, ajungînd însă la același rezultat. În următorul său film, *Der letzte Mann* (care mi se pare indubitabil legat de estetica curentului denumit „Die neue Sächlichkeit“ — „Noul realism“), Murnau creează un nou paradox: realitatea cotidiană, lumea autentică pe care o descrie această operă este filmată exclusiv în studio. Murnau răstoarnă din nou formula. Uimitor este că ambele filme, realizate cu modalități aparent în perfect contrapunct cu scopurile pe care și le propun, sînt capodopere ale genurilor, respectiv ale expresionismului și ale realismului celui mai concret. Mai mult chiar, *Nosferatu* aducea expresionismului, așa cum *Der letzte Mann* aduce realismului, profunde înnoiri ale mijloacelor de expresie. În *Nosferatu*, înnoirea constă în folosirea luminii și a trucajelor, în decoruri. Trucajele au aci rolul de a conferi expresivitate imaginii: un vehicul trece, bunăoară, printr-un peisaj care apare, în imagine, în negativ. Fantasticul apare și din noua valoare pe care o capătă realitatea, din raportul personajului cu această realitate, care este prezentată cu o admirabilă știință a transformării obiectelor sau plantelor în semne, în semnificații. Montajul la Murnau nu este narativ, ci poetic, asociativ, prefigurînd clar epoca Eisenstein. În *Der letzte Mann*

chiar și visul portarului este realist, în sensul că exprimă nu pur și simplu o viziune fantastic-onirică, ci prelucrarea onirică a datelor realității: visul este exprimarea unei vieți psihice, el explicitează un mecanism psihic.

Născută direct din expresionismul german, opera lui Murnau este clar deductibilă și din filmele suedeze, mai ales din cele ale lui Sjöström. Cum remarca și Mitry, germanii — dar în primul rând Murnau, cred — au făcut apel, după exemplul nordic, la o lume imaginară mai puțin abstractă decât nebunia sau halucinația și au reușit să evoce un ireal cu aparență de realitate vie. Cu atât mai paradoxal și uimitor totodată apare faptul că Murnau este deopotrivă exponentul strălucit al expresionismului, dar și al antipodului său, al realismului în cinematografie. Dar ceea ce este specific operei sale rămâne caracterul ei profund personal. Lotte Eisner, autoarea unei admirabile monografii a artistului, constata că „Murnau are o formație de istoric de artă, dar, în timp ce Lang, preluând câteodată tablouri celebre, încearcă să le reproducă fidel în studio, Murnau nu reține din ele decât amintirea și printr-o elaborare interioară, transformă imagini în viziuni interioare“.

Opera lui Murnau este profund tragică (finalul optimist din *Der letzte Mann* a fost introdus împotriva voinței realizatorului). Tartuffe devine o tragedie: procedeul dramatic folosit de Murnau — introducerea unui film în film — accentuează acest ton al operei; *Sunrise* este un vis, o feerie dacă vreți, care prin irealitatea realismului său devine însă tragic; iar *Tabu* rămâne o tragică legendă a insulelor Sudului. Este opera unui artist care declara, puțin înainte de moartea sa tragică și prematură (Murnau a murit într-un accident la vârsta de 42 de

ani): „nicăieri nu sînt acasă — o simt pe măsură ce îmbătrînesc, în nici o țară, în nici o casă, în nici un om“.

Faust a fost ultimul său film german. Pe urmă Murnau a plecat în Statele Unite unde a realizat, între altele, *Sunrise* și apoi, în colaborare cu Flaherty, *Tabu*. Fiecare din filmele sale reprezintă un element al edificiului unei opere profund personale și originale.



Momentul *Stroheim*, mai precis momentul începutului carierei de realizator a lui Stroheim, acea perioadă din jurul lui 1918 cînd apare *The Blind Husbands*, este un moment în care istoria filmului nu cunoaște încă numele lui Dreyer sau Lang, al lui Murnau, Pabst sau Eisenstein. În atmosfera specifică a cinematografului americane, Stroheim pătrunde — inevitabil — prin singura breșă prin care se putea strecura: *Blind Husbands*, ca fabulație, este o pură melodramă. Dar și aici noutatea se impune prin combaterea vidului de idei, a lipsei de realism autentic, de pînă atunci: eroii lui Stroheim sînt oameni din carne și oase — ei sînt minăți de sentimentele erotice eludate pînă atunci pe ecranele invadate de povești naiv-sentimental-virginale în care apăreau fel de fel de „Angelici“ ca *Little Darling* și *America's Sweetheart* (Zukor mărturisește că, pentru a nu deziluziona spectatorii, ascundea cu grijă pînă și faptul că Mary Pickford era în fapt căsătorită). În această lume irumpe Stroheim cu vehemență și brutalitate, cu o furie a adevărului care a speriat. „Marele public, afirma el, nu este săracul cu duhul pe care și-l imaginează producătorii. El vrea să i se arate viața care să fie

tot atît de adevărată ca cea trăită de oameni: aspră, nudă, disperată, fatală. Am intenția să-mi croiesc filmele din materia aspră a conflictelor omenești. Căci a turna filme cu regularitatea unei mașini de făcut cîrnați te obligă să le fabrici nici mai bune, nici mai proaste decît cîrnații înșirați.“

Stroheim defrișă o regiune virgină. Este interesant că, încă în primul său film, se pot desluși — în ciuda tuturor stingăciilor (considerate ca atare firește din perspectiva pe care acum ne-o oferă timpul), în ciuda naivităților sau a puerilităților simpliste datorate, poate, și faptului că Stroheim trebuia să-și deschidă un drum ca regizor — unele elemente ale acestei arte inovatoare care este arta sa. De la *Blind Husbands* pînă la *Foolish Wives* — *Femei ridicole* nu este decît o cale de trei ani și la capătul acestui minim interval, Stroheim va crea un film în care artistul apare în toată maturitatea sa. Sînt, de aceea, tentat să cred că de la începutul carierei sale, artistul nu tatonează, ci urmărește conștient un drum elaborat mental în prealabil, o intenție precisă. Deși inovator, Stroheim nu este, sînt convins, un experimentator.

Mijloacele sale inovatoare nu aparțin sferei limbajului cinematografic în sensul sintaxei. Ceea ce Stroheim aduce nou este o anumită manieră a povestirii cinematografice, un sens al ei, al duratei psihologice. De aceea nu analiza prin montaj îl atrage. Stroheim nu are obsesii gramaticale, montajul nu-l preocupă și nu se vrea înnoitor în acest domeniu; el asimilează găsirile lui Griffith și acestea devin un simplu instrument în încercarea acestui artist de a *povesti*, de a relata o acțiune realistă. (Nu era niciodată preocupat de problemele tehnice ale filmului. Declarase o dată: „Sînt întrebant adesea ce cred despre tehnică. Este o gramatică și trebuie folosită incon-

știent.“) Dar urmărind filmele sale, constăți că nu fabulația este importantă, ci surprinderea analitic obiectivă a mecanismelor psihologice, nu întîmplarea, ci reacțiile și resorturile intime ale personajelor, evoluția lor; Stroheim este un analist înainte de a fi un epic. Stroheim este mai aproape de cinematografia deceniului nostru decît a fost de contemporanii săi și de urmașii lui imediați.

Subiectul majorității filmelor sale este lipsit de interes; adeseori bazată pe o simplă canava de melodramă, alteori reductibilă la o schemă simplicissimă, fabulația nu dovedește o excesivă fantezie a cineaștului. Dar totdeauna, în interiorul acestei îmbrăcămînți melodramatice sau convențional-cenușii, întîlnim antipodul ei, materialul exploziv, anticonformist și puternic realist, care constituie substanța filmelor stroheimiene. Acest decalaj, mai mult: această antinomie dintre caracterul povestirii și elementele succesive din care ea se compune îi este specifică. Caracterului factice al subiectului, Stroheim îi opune realismul cu care își înfăptuiește opera. Transferul acesta la antipod, înăuntrul operei, este vizibil cu claritate atît în *Blind Husbands* — aparent simplă poveste moralizatoare despre mult prea clasicul triumghi al căsniciei — cît mai ales în *The Merry Widow* — *Văduva veselă*, unde Stroheim folosește libretul operetei, modificîndu-l, doar ca pretext pentru a crea filmul care îi poartă amprenta. Într-un fel, contradicția aceasta dintre subiect și ceea ce se întîmplă în cadrul lui, este corespondentul antinomiei dintre aparența strălucitoare a societății pe care o descrie și putregaiul ei lăuntric pe care, cu furie și cruzime, îl dezvăluie. Evoluției povestirii îi corespunde o involuție în fond, desăvîrșită adeseori în final prin cenzura morții. „Îi datorăm, scrie André Bazin, singurele

filme de imaginație în care cinematografia a îndrăznit realismul integral, în care nici o cenzură insidioasă, nici măcar subiectivă, nu a limitat invenția și expresia: filme adevărate ca pietrele și libere ca visurile.“

Un alt element al valorii inovatoare a filmelor lui Stroheim este faptul că pentru prima dată intră în preocuparea unui cineast durata psihologică. Stroheim a creat, într-un fel, povestirea cinematografică realistă. Nu tehnica ei, care fusese elaborată de Griffith, ci povestirea însăși la nivelul valorii povestirii literare, de pildă. Personajele sale au o evoluție psihică descrisă cu un puternic simț al narațiunii: contele din *Merry-Go-Round* — *Caruselul* pornește de la datele unui donjuanism iresponsabil și aproblematic pentru a ajunge la un sentiment erotic autentic și la trăirea unei drame; Trina din *Greed* — *Rapacitatea* a cărei psihopatie evolutivă este urmărită cu perfectă logică etc. „Opera sa, care îmbină într-un mod singular naturalismul sordid cu un fel de romantism disperat, aduce, într-o artă făcută din violență și din furie, sensul povestirii și al duratei psihologice.“ (J. Mitry)

În sfârșit, povestirea stroheimiană este strict analitică. De aceea, nici nu îl interesează prea mult fabulația: pentru că primează analiza. Deci nu mișcarea mare a acțiunii-pretext îl preocupă, ci volutele ei, amănuntul analitic, investigația pe parcurs. Această continuă mișcare circulară descriptivă, pe care o urmărește fără oprire, cit și acel simț major al amănuntului, al decorului, al costumului și al recuzitei chiar, conferă operei stroheimiene un autentic caracter baroc.

Un destin tragic avea să curme cariera acestui artist de geniu care nu a mai putut apoi crea nici un film sonor. Opera sa este ciopîrțită, alterată,

modificată de producătorii care nu i-au înțeles valoarea. Principalul său film, *Greed*, nu mai există în versiunea originală; alte filme ale sale sînt în întregime dispărute. Influența sa însă a rămas enormă, chiar și în aceste condiții, ale unei opere vizibilă totdeauna doar fragmentar, în forme alterate.

*

După ce a studiat cu atenție cele mai importante creații cinematografice contemporane lui, după ce a descoperit povestirea cinematografică realistă americană și pe cea impresionistă franceză, după ce a analizat cu de-amănuntul montajul practicat de Griffith și expresionismul german *Serghei Mihailovici Eisenstein* a hotărît să facă *tabularasa* în domeniul cinematografiei, pentru a construi pe ruinele ei o nouă artă. „Ruine“, deoarece tinărul Eisenstein a decis, înainte de toate, să distrugă ceea ce se făcuse pînă la el: povestirea, intriga, rolul actorilor, caligrafia plastică etc. („Să învăț secretele artei... S-o stăpînesc... Apoi să-i smulg masca, s-o dezvălui, s-o distrug.“) Era o pornire cuceritoare prin îndrăzneala ei, dar nerealistă, cum avea s-o demonstreze implacabil propria sa creație. În fond Eisenstein nu distruge, ci își asimilează mijloacele de expresie cinematografică, descoperind apoi altele noi. El reinventează filmul. Pornind însă nu de la zero, ci de la Griffith și expresioniști. Avea s-o recunoască mai târziu, uneori explicit, alteori numai aluziv.

În locul distrugerii proiectată în manifeste, Eisenstein purcede, așadar, la o detaliată dezmembrare analitică a elementelor limbajului cinematografic. După această disecție, urmează reconstruirea limbajului, care va fi evident unul inedit, dar compus tot din elementele știute. Tocmai în acest

gen de inedit constă descoperirea lui Eisenstein, mai precis şirul de descoperiri pe care le face.

El descoperă, de exemplu, natura montajului modern în care $1 + 1$ nu este egal cu 2, ci poate fi egal cu 5 000. Alăturarea a două imagini creează un şoc a cărui rezultată este o imagine artistică, *alta* decât suma celor două componente. Din alăturarea a două imagini se naşte o idee, spunea Eisenstein. Pasul următor trebuia să fie analiza modurilor variate în care se pot întâlni două imagini. Este ceea ce a făcut în *Greva* (1924) unde apare, pentru prima oară, montajul metaforic: imaginea unei represiuni poliţieneşti este alăturată celei a unui abator — comparaţia naşte *ipso facto* o nouă idee, care nu mai este o simplă comparaţie, ci o metaforă cu o serie de implicaţii. Imaginea cinematografică cîştigă o calitate pe care cinematografia nu o va mai abandona: ambiguitatea ei. Oricît ar violenta montajul eisensteinian lumea de sentimente sau raţionamentul spectatorului, el lasă totdeauna loc unei interpretări posibile — chiar şi în limitele date — solicitînd participarea spectatorului la crearea universului ale cărui coordonate le oferă filmul. În felul acesta, filmul intră în perioada sa de deplină maturitate.

Mai departe, Eisenstein îşi va urmări propria sa idee, dezvoltînd-o, amplificînd-o şi construind limbajul cinematografic modern. *Crucişătorul Potemkin*, *Vechiul şi Noul* sau *Octombrie* sînt etapele pe care le va parcurge pentru a ajunge la montajul intelectual. Creatorul al cărui crez era că „cinematografia este, înainte de toate şi în esenţial, montaj“, construise teoria (şi opera) „filmului intelectual“ care-şi propunea „restaurarea plenitudinii emoţionale în procesul intelectual“.

Ceea ce apare clar astăzi este faptul că, indiferent dacă e vorba de adepții săi declarați sau de realizatori care nu-i acceptă explicit influența, întreaga cinematografie, s-o numim modernă, se află sub semnul teoriei și operei lui Eisenstein.

În montajul eisensteinian, imaginea nu mai înfățișează pur și simplu, ci semnifică totodată. Prim-planul nu este folosit acum pentru întâia oară, dar Eisenstein este acela care îi descoperă valoarea sinecdotică (a părții care acționează pentru întreg). Nici montajul nu l-a inventat Eisenstein, dar el este cel care-i găsește, în *Potemkin*, posibilitatea expresivă în stare să „realizeze o suită de imagini astfel încît ele să provoace o mișcare efectivă care, la rîndul ei, să dea naștere unor idei. Mișcarea trece de la imagine la sentiment și de la sentiment la teză.“ În același timp, datorită ideii sale despre montaj, Eisenstein a dus mai departe și modalitatea construcției povestirii cinematografice.

În mod necesar, concepția eisensteiniană asupra filmului trebuia să ducă la găsirea căilor sintezei audio-vizuale în filmul sonor. Cu mult înainte de a-l realiza el însuși, Eisenstein pune bazele teoretice, a căror valoare este confirmată apoi de istorie, ale cinematografului sonor.



Dovjenko nu poate fi cuprins într-o formulă, dar unul din elementele unei ipotetice formule ar putea fi răspunsul la întrebarea: cum acționează mijloacele descoperite de Eisenstein cînd sînt minuite de un alt temperament artistic, și anume de unul opus? Căci Dovjenko folosește, mai ales în primele lui filme, montajul eisensteinian, asociațiile de montaj dezvăluite pentru prima oară în *Greva*. La ele se adaugă, ca surse ale acestei opere absolut singulare

care este cea a lui Dovjenko, și inspirații literare. Paul Rotha constata pe bună dreptate că „în uluitoarea sa fantezie, Dovjenko contopește simțul mistic al unui Dostoievski, al unui Gogol și al unui Hoffmann“. O concepție biologică și panteistă, cum însuși o definea, stă la baza operei sale. Dovjenko are un uimitor simț cinematografic și imaginația sa, totalmente liberă de orice constrângeri, o fantezie fără nici o frână îl fac autorul unor filme care, oricât de baroce, de încărcate și chiar încurcate, răzbat în domeniul poeziei. „Dimensiunile covârșitoare ale evenimentelor m-au constrins să-mi comprim materialul sub o presiune de multe atmosfere. Și n-am putut-o face altfel decât chemînd în ajutor limbajul poetic care este, pare-se, caracteristica mea artistică.“

În *Zvenigora* (1928), în *Arsenal* (1929) sau în *Pămîntul* (1930) Dovjenko își transmite personalitatea: un temperament clocotitor, demiurg al unui univers poetic uneori ezoteric, totdeauna copleșitor, în ciuda frecvenței sale imperfecțiuni. „Pentru a răscoli pe alții, trebuie să fii tu însuți răscolit. Pentru a aduce bucuria și claritatea, trebuie să porți claritatea în inimă și să o ridici foarte sus.“ Nedumeririle sînt iscate, la vizionarea filmelor sale, de faptul că această claritate este doar metaforică și Dovjenko o poartă doar în inimă: rațiunea nu participă decît în măsura în care preia ideile eisensteiniene despre montajul ideatic. O declarație a cineastului privitoare la *Pămîntul* este revelatoare: „Principiile mele sînt: 1. subiectele nu mă interesează prin ele însele, le aleg pentru a exprima cît mai deplin formele sociale esențiale; 2. lucrez asupra unui material tipic și aplic metoda sintetică: eroii mei sînt reprezentanții clasei lor, și gesturile lor de asemenea; 3. materialul filmelor mele este con-

centrat la maximum și îl trec totodată prin prisma emoțiilor care îi dau viață și elocvență.“

Liber pînă la lipsa oricărei prejudecăți inhibitorii, fără a se teme deci de nimic ce ar putea contraveni convențiilor acceptate, Dovjenko este în stare să cadă în cel mai surprinzător emfatism, în declamatoriu. Va fi de altfel, în viitor, soarta multor filme ale acestui realizator de geniu.

★

Carl Dreyer este poetul-realist al suferinței umane. Profund mistic, Dreyer își clădește o religie proprie, creștină pentru că gravitează în jurul ideii de Christ, dar categoric opusă bisericii. Dreyer răstoarnă relația cunoscută: ecuația teologică conservatoare a lui Christos care suferă pentru a lua pe seama lui păcatele oamenilor, este suplinită de o altă ecuație, dreyeriană: oamenii preiau o parte a suferințelor lui Christos. Suferința este deci fatală, este însuși destinul oamenilor, afirmă acest artist care crede sincer în demoni, în vrăjitoare. În filmul său *Ordet*, personajul care are puterea cuvîntului și izbutește să învie cu ajutorul lui o moartă, este un nebun care se crede Christos, dar blestemă biserica deoarece „m-a ucis în numele meu“. Și poate că cel mai îndrăgit proiect nerealizat al său a fost un film despre Christos. Tema suferinței umane, privită sub acest unghi, este tema permanentă a lui Dreyer.

Crezul său estetic și l-a definit în diferite rînduri și el derivă tocmai din această concepție etică: „Există o asemănare strînsă între o operă de artă și o ființă umană: ambele au un suflet — care se manifestă prin stil. Prin stil, creatorul face să fuzioneze diferitele elemente ale operei sale și obligă publicul să privească subiectul cu propriii lui

ochi." Toate acestea înseamnă, în concepția lui Dreyer, că filmul, oricât s-ar adresa realității, exprimă până la urmă subiectivitatea realizatorului. Comentându-și filmul *Vampyr—Strania aventură a lui David Greg* (1932), Dreyer îi declara lui Nee-gard: „Imaginați-vă că ne-am afla într-o cameră foarte obișnuită și că ni se aduce deodată la cunoștință că în spatele ușii se află un cadavru. În acest moment, camera cu pricina s-ar transforma cu desăvârșire. Tot ce s-ar găsi aici ar căpăta un alt aspect. Lumina, atmosfera s-ar schimba, deși ar rămâne fizic identice. Toate acestea pentru că *noi* ne-am schimba și pentru că obiectele *sînt* așa cum le concepem. Asta este de fapt ceea ce am vrut să produc în *Vampyr*.”

Urmărind firul autodefinirii lui Dreyer, ajungem firesc la teza sa potrivit căreia „doar adevărul artistic are o valoare, adică adevărul extras din viața reală și purificată de toate aspectele sale secundare. Ceea ce are loc pe ecran nu este și nu poate fi realitate: naturalismul nu mai este artă.” Ce înțelege Dreyer prin „purificarea de toate aspectele secundare” ale realității, ne-o spune tot el în altă parte: „Ne-am lăsat hipnotizați de fotografie. Iată-ne acum în fața necesității de a ne elibera. Trebuie să ne servim de cameră pentru a suprima camera. (...) Cum este așadar posibilă, în cinema, o reînnoire artistică? Nu pot răspunde la aceasta decît pentru mine însumi și nu pot vedea decît un singur mijloc: *abstracția*. Pentru a fi bine înțeles, voi zice că abstracția este ceva care pretinde artistului să știe să se abstragă pe sine din realitate pentru a-și întări caracterul spiritual al operei.” Cu alte cuvinte, „artistul trebuie să descrie viața lui interioară, nu exteriorul. Facultatea de abstracție este proprie oricărei creații artistice.” Abstracția permite artis-

tului să înlocuiască realitatea obiectivă cu interpretarea sa subiectivă.

Ciudat este că Dreyer, atunci când începe să concretizeze în operă această abstracție, ajunge esențialmente realist. „Nu caut nimic decît viața”, declara el. Calea este deci cea a înlocuirii căutării „dramei obiective a imaginilor” cu o altă căutare, cea a „dramei obiective a sufletelor”. Aceasta înseamnă pentru Dreyer acordarea unei atenții speciale feței umane, despre care spune: „E un pămînt în a cărui exploatare nu poți obosi niciodată. Nu există experiență mai nobilă într-un studio decît să înregistrezi expresia unei fețe sensibile la forța misterioasă a inspirației și să vezi cum se animă dinlăuntru și se încarcă cu poezie.” Este ceea ce a făcut în *Pasiunea Ioanei d'Arc* (1928), de pildă¹. Aici Dreyer oficiază — într-un ritual mitic — această explorare a feței umane. O oficiază și în studio. La filmarea scenei în care părul Ioanei d'Arc — Falconetti este tăiat în dimineața execuției, în studioul în care se filmează acțiunea domnește o liniște emoționantă: tăierea părului devine tragică și, pe platou, interpreta se confundă cu personajul atît în ochii mașiniștilor și ai electricienilor prezenți, care plîng privind scena, cît și în sensibilitatea actriței, căreia îi dau lacrimile.

¹ S-a spus că *Pasiunea Ioanei d'Arc* reprezintă culmea filmului mut și că după opera lui Dreyer nu mai rămînea nimic de găsit în domeniul presonorului — acum nu mai putea urma decît filmul sonor. Dar Jay Leyda sugerează ideea că jocul prim-planurilor din *Pasiunea Ioanei d'Arc* își are izvorul în *Dura lex* al lui Kuleșov. Sugestia mi se pare interesantă și ar fi încă o dovadă a importanței — încă insuficient cunoscute — a lui Kuleșov pentru istoria cinematografului.

Atunci Dreyer se apropie încet de Falconetti, culese cu degetele lui câteva picături de lacrimă de pe fața ei și le duse la buze.

E tocmai scena care o face și astăzi să plângă pe Nana, eroina din *Vivre sa vie* a lui Godard, când vede filmul lui Dreyer, pe ecranul unui cinematograf din Parisul anilor noștri.

2. POVESTITORII

Alături de realizatorii amintiți mai sus — personalități artistice care se exprimă pe sine, propriul lor univers inovind astfel arta cinematografică dar rămânând fiecare fidel doar lui însuși — există o a doua categorie de artiști, pe care am numit-o, convențional, cea a povestitorilor: realizatorii care îi aparțin sînt diverși, comună le este arta de a povesti, iar ceea ce îi diferențiază este forma, stilul acestei arte.

Pudovkin este un povestitor, un epic; importanța lui trebuie căutată în filmele *Mama* (1926), *Sfîrșitul St. Petersburgului* (1927) și *Urmașul lui Gingis Han* (1929), și în scrierile teoretice. Faimoasa frază a lui Moussinac care, definindu-l pe Pudovkin în opoziție cu Eisenstein, spunea că opera lui e un cîntec, în vreme ce aceea a creatorului lui *Potemkin* e un strigăt, e și ea elocventă pentru caracterul epic al creației lui Pudovkin. Cele trei filme citate mai sus au fost, pe drept cuvînt, socotite o trilogie a cărei temă era trezirea conștiinței. Pentru Pudovkin, montajul este esențial în povestea cinematografică, dar în concepția sa alăturarea imaginilor nu creează un șoc, o ciocnire, ci, dimpotrivă, o înlănțuire. Filmul este „construit” din imagini și

planul are pentru Pudovkin semnificația analogă cu cea a cuvîntului pentru poet. Realitatea este implicit diferită de imaginea ei cinematografică, afirmă realizatorul, de forma care i se dă pe ecran. Pentru că, în fond, Pudovkin poetizează, Pudovkin nu va rezista în timpul sonorului, realizînd după 1929 doar filme submediocre. În *Ivan cel Groaznic*, el apare ca actor: personajul este pus în lanțuri și mulți au văzut aici un simbol. În realitate, Pudovkin rămîne prizonierul propriilor sale filme admirabile, realizate în tinerețe și pe care nu le-a putut depăși niciodată.

Georg Wilhelm Pabst, principalul exponent al curentului denumit „noua realitate”, are o concepție proprie asupra relației realitate-ficțiune: „La ce folosește o tratare romantică? Viața reală este ea însăși suficient de romantică, da, suficient de oribilă.” Iar în altă parte: „Realismul trebuie să fie o trambulină pentru a sări mai departe și nu poate avea o valoare în sine. Importantă este depășirea realității. Realismul este un mijloc; el nu este un scop, ci o trecere.” *Die Freudlose Gasse — Strada fără bucurii* (1925), *Die Liebe der Jeanne Ney — Dragostea Jeannei Ney* (1927), *Die Büchse der Pandora — Cutia Pandorei* (1928) sau *Das Tagebuch einer Verlorenen — Jurnalul unei fete pierdute* (1929) rămîn demonstrații ale acestei profesiuni de credință.

Die Freudlose Gasse este bazată pe o temă melo-dramatică, dar Pabst, fidel convingerilor sale, depășește capcana melodramatismului și a romantismului pentru a insista asupra detaliilor — și realizează, astfel, un foarte expresiv tablou social. *Die Liebe der Jeanne Ney* devine o disecție a moravurilor burgheze, la fel ca și *Das Tagebuch einer Verlorenen*. Detaliile capătă totdeauna, printr-o

savantă înlănțuire a lor, o valoare aparte și povestirea constă, adeseori, tocmai din această succesiune. Montajul are fluiditate, căci mișcarea trece de la un plan la altul: Pabst știe să povestească cu aparatul de filmat.

Ca și *Cecil B. de Mille*, deși între cei doi realizatori este o enormă distanță. În primul rînd, de Mille este *numai* un povestitor, în timp ce Pabst gîndește despre arta sa, are o concepție estetică. De aci decurge și a doua deosebire: opera lui Pabst (cea din perioada presonoră) este unitară, spre deosebire de eclectismul lui de Mille. De la dramele psihologice *The Cheat* — *Înșelăciune* sau *Male and Female* — *Bărbat și femeie* la filmul de mare montare *The Ten Commandments* — *Cele 10 porunci* este o lungă cale, pe care însă de Mille o străbate în ambele direcții: el se va mai întoarce și la dramă, în *This Day and Age* — *Această zi și epocă*, fără a abandona însă niciodată super-producțiile. Într-un gen sau altul, de Mille se dovedește un admirabil povestitor. George Cukor, căutînd cheia succesului celebrului *Cele 10 porunci*, descoperă acest secret: arta acestui povestitor se află dincolo de barocul superproducției, deoarece „era formidabil felul în care era povestită această istorie... Acesta era de Mille: un mare, mare povestitor.“

Operele lui Lupu Pick, Lev Kuleșov, Jacques Feyder sînt tot atîtea ipostaze ale povestirii cinematografice din această perioadă. Varietatea genurilor, dar mai cu seamă a mijloacelor de expresie, este dovada maturității la care ajunge cinematografia în perioada ei presonoră.

Lupu Pick este autorul unor filme mediocre, dar totodată și a două capodopere: *Scherben — Cioburi* (1922) și *Sylvester Noaptea de ajun* (1923). Reprezentant al „Kammerspiel“-ului, Pick este autorul unei opere care dovedește corectitudinea unei alte denumiri ce i s-a dat acestui curent: realismul expresionist.

Lev Kuleșov, de la care a învățat și Eisenstein, este cel care, prin experiențele sale, a analizat natura montajului de după Griffith. „Dacă Griffith, declara Kuleșov într-un interviu, a făcut aceasta (aplicarea unor efecte de montaj — *n.n.*) într-o oarecare măsură inconștient — el a făcut-o pur și simplu ca un artist (era firesc pentru el s-o facă); în schimb, eu am fost primul regizor care am elaborat o anume teorie explicativă: de ce este montajul esențial pentru cinematografie.“ Alături de teorie, există faimoasele experiențe ale lui Kuleșov (cunoscute ca „efectele Kuleșov“) și câteva filme în care realizatorul încearcă formula povestirii realiste, firești, atât în desfășurarea povestirii, cât și în interpretarea actoricească (a cărei tehnică a elaborat-o experimental în așa-numitul „atelier“ al său, unde s-a format apoi și Pudovkin). *Proiectul inginerului Prate* (1918), *Extraordinarele aventuri ale d-lui West în țara bolșevicilor* (1924) sau *Dura lex* (1926) sînt opere mediocre care rămîn mult în urma valorii căutărilor teoretice ale realizatorului lor.

Opera lui *Feyder*, melodramatică (deși se dorește mai degrabă legată de ceea ce în literatură a însemnat naturalismul), este creația unui artist care avea acel dar pe care el însuși îl numește „simț cinematografic“. „Totul poate fi tradus pe ecran, declara Feyder. Totul poate fi exprimat prin imagine. Se poate face un film bun și uman atât din capitolul

X din *L'Esprit des lois* a lui Montesquieu... cît și dintr-un roman de Paul de Kock. Dar pentru aceasta este indispensabil să ai simț cinematografic.“ O operă care astăzi nu mai rezistă (*Atlantide*, 1921; *Crainquebille*, 1922; *Carmen*, 1926; *Therese Raquin*, 1928) dovedește că Feyder a fost în fapt mult mai aproape de Paul de Kock decît de Montesquieu...

VIII. EVOLUȚIA POVESTIRII CINEMATOGRAFICE

(pînă în anii '40)

Filmul sonor este, pe plan estetic, o continuare organică a filmului mut. Vreme de zece ani, din clipa apariției sale, esteții filmului mut i-au deplins pieirea, văzînd în noua modalitate dispariția artei cinematografice ca atare, moartea farmecului care îi cucerise la filmul presonor. Istoria a infirmat această părere și panica s-a dovedit nejustificată. Ultimele mari filme lipsite desunet cereau, impuneau parcă, apariția sonorului. Filmul presonor ajunsese, o dată cu *Crucișătorul Potemkin* și cu *Vechiul și Noul*, o dată cu *Jeanne d'Arc* și cu *Greed*, la punctul final al dezvoltării sale. De aci înainte evoluția „mutului“ nu mai era posibilă. Dacă tehnicienii n-ar fi perfecționat în momentul acela aparatura necesară filmului sonor, arta cinematografică ar fi bătut pasul pe loc, sufocîndu-se apoi, mai mult sau mai puțin lent, în imposibilitatea de a se dezvolta. S-ar fi repetat momentul 1908.

Bazele esteticii cinematografice fuseseră puse în perioada presonoră a filmului: filmul sonor se bizuie integral pe cel mut, este o prelungire a sa. Între aceste două perioade ale istoriei sale, cinematografia nu cunoaște nici o prăpastie, nici o ruptură. (Trecerea la culoare a fost, mai tîrziu, tot o asemenea

evoluție firească.) Doar câțiva actori au capotat la trecerea de la mut la sonor: nici un mare realizator nu și-a frânt cariera în acest punct, din această cauză. Singurul care nu a rezistat șocului a fost Chaplin. Pentru că Chaplin este un mim, un mim de geniu — dar nu un realizator. (De altminteri cazul lui a fost unul din principalele argumente folosite împotriva sonorului de adversarii inovației tehnice care, susțineau ei, ar ucide *arta* filmului. Explicit, sau uneori implicit și chiar inconștient, argumentarea lor se desfășura cu gândul la Chaplin). Toate cuceririle pe plan estetic din perioada presonoră se continuă acum în chipul cel mai logic și mai organic. De aceea, pentru înțelegerea artei filmului, cercetarea perioadei presonore a filmului rămâne esențială.

Totodată — și aci nu este nici un paradox — începuturile sonorului reprezintă un regres, un moment de stagnare. Introducerea noii tehnici duce, pe de o parte, la o anchilozare a aparatului de filmat și a mizanscenei, din cauza imperfecțiunii aparaturii sonore cvasi-imobilă la început și, pe de altă parte, la o scurtă perioadă de adaptare a cineaștilor la posibilitățile oferite de noul mijloc, o anume timiditate a realizatorilor. Singurul care știa încă înainte de apariția acestuia cum va putea fi folosit artistic sonorul a fost Eisenstein; el e însă, pare-mi-se, unicul realizator împiedicat timp de peste un deceniu să facă un film sonor dar învins, și definitiv de rîndul acesta — nu de tehnica nouă, ci de aceleași obscure forțe administrativ-financiare — a fost Erich von Stroheim).

Dacă admitem — chiar și ca o ipoteză de lucru — perfecta continuitate dintre aceste două mari epoci ale filmului, descoperim că punctele care marchează etapele evoluției țin nu de tehnicile fo-

losite, ci de evoluția povestirii cinematografice. Tocmai de aceea mi se pare esențială, într-o încercare de urmărire rapidă a dezvoltării artei filmului, descoperirea momentelor decisive ale acestei evoluții.

1. EVOLUȚIA IMAGINII FILMICE

O schemă istorică posibilă ar fi următoarea:

1. Imaginea¹ arată, informează, descrie pur și simplu. Este perioada inițială: Lumière, Méliès, Feuillade, primii comici. Aci imaginea filmică este subordonată conținutului ei concret, material, în sensul că nu-și propune nimic altceva decât reproducerea acestui conținut. Accentul cade pe ceea ce se întâmplă și imaginea înregistrează întâmplarea pentru a transmite o informație.

2. Imaginea semnifică — ea are o realitate dincolo de conținutul ei imediat, comunică și altceva decât o simplă informație. Este perioada mare a filmului presonor, este perioada când imaginea filmică înseamnă mai mult decât o succesiune de planuri: înseamnă montaj². Cadrul devine doar un element al imaginii filmice care este, în fapt, o anume structură de cadre. Istoric, există mai multe moduri de montaj: Mitry distinge, în ordine cronologică, următoarele: montajul narativ (cu unicul scop de a povesti o acțiune, de a asigura

¹ Nu mă refer, bineînțeles, aici la imaginea fotografică, adică la conținutul fotografic al cadrului și de aceea propun termenul de imagine filmică (așa cum există imaginea poetică, picturală etc.).

² Montajul, așa cum îl înțelege Bazin: „crearea unui sens pe care imaginile nu-l conțin obiectiv și care derivă numai din raportul dintre aceste imagini“. Este de altfel sensul pe care i-l atribuie montajului Eisenstein (și Kuleșov).

continuitatea ei); montajul liric (care, asigurând continuitatea acțiunii, se servește de ea pentru „a exprima idei și sentimente care transcend drama“, exemplul fiind cel al filmelor lui Pudovkin); montajul de idei (sau montajul constructiv creat de Dziga Vertov și care permite elaborarea unui film „a posteriori“, adică exclusiv la masa de montaj); montajul intelectual (al lui Eisenstein, care își propune mai degrabă construirea unei povestiri decât asigurarea continuității ei, „determinarea dialectică a ideilor mai degrabă decât exprimarea lor în favoarea povestirii“). Este, în orice caz, perioada în care se structurează povestirea cinematografică, urmărind simultan posibilitatea unei continuități în relatarea acțiunii și dezvăluirea (crearea) unei semnificații implicite ale povestirii. Filmul capătă un mod de existență propriu. Acum nu mai există doar, ca singură preocupare (și intenție), grija pentru *ce* se arată, ci și pentru *cum* se înfățișează acel „ce“. Iar din „cum“ derivă un nou, un alt „ce“ (în sensul în care Goethe, întrebând ce idee a vrut să întruchipeze în Faust, i-a răspuns supărat lui Eckermann: „Ca și cum aș ști lucrul acesta și aș fi în stare să-l exprim“).

Fenomenul poate fi constatat și la nivelul mizanscenei. Un exemplu tipic îl oferă *Variété* al lui Ewald André Dupont; o pereche de acrobați, soți, execută un număr de trapez, pentru care au nevoie și de un al treilea partener. Se naște o idilă între femeie și noul partener. La sfârșitul reprezentației, în seara în care cei doi vor deveni amanți, toți trei mulțumesc publicului pentru aplauze. După rechemarea lor la rampă, căderea bruscă, grăbită a cortinei îi desparte, accidental, pe cei doi viitori amanți de soțul care rămâne astfel singur în fața

publicului. Scena este filmată în așa fel încît despărțirea devine, evident, metaforică și precede momentul erotic care va avea loc tocmai în acea seară, în continuare. Și aci imaginea, prin mizanscenă, comunica ceva dincolo de conținutul ei imediat, dincolo de faptul brut înfățișat (accidentul nesemnificativ al căderii rapide de cortină).

3. Imaginea ilustrează — aceasta este prima perioadă, regresivă — a sonorului. Imaginea filmică, element al povestirii, este subordonată fabulației, situîndu-se la nivelul ilustrării unei acțiuni. Acum esențială rămîne doar povestirea literară, trama, acțiunea însăși. Este perioada în care Marcel Pagnol lansează ideea filmului — cutie de conserve pentru spectacolul teatral (creînd chiar un nou termen: cinematurgie), perioada în care René Clair realizează primele sale filme sonore (de aceea mi se pare cu totul deplasată importanța care se acordă filmului său *Sous les toits de Paris* — *Sub acoperișurile Parisului*), este perioada în care Jean Epstein scrie, pe bună dreptate: „Așa cum este practicat actualmente, cinematograful sonor nesocotește cincisprezece ani de progres spre independența cinematografiei în general, din care face parte. A uitat pînă și de esența sa, care este re-crearea mișcării. Filmul sonor re trăiește cu fatuitate juvenilă toate erorile de care filmul mut s-a lepădat.“

De altminteri această tendință rămîne perenă la o anume categorie de filme, devenind mai tîrziu pur și simplu un viciu de superficialitate (de care suferă lucrări din cele mai diferite, de la multe din filmele lui Alexander Korda la *Lăncierii din Bengal* al lui Hathaway, sau pînă la infinita cantitate de filme nesemnificative care se produc și astăzi încă, ilustrată de seria *Angelica*, de pildă).

4. Imaginea are, ca să folosim o expresie a lui Henry Moore, „mai mult decît un înțeles“. În filme ca cele ale lui Orson Welles sau Nicholas Ray, Bunuel sau Losey, există, dincolo de acțiune și de semnificația ei, un întreg univers, un întreg sistem de referințe și de asociații care lasă opera deschisă și îi conferă astfel și o altă realitate decît cea explicită sau aparentă. Este ceea ce Ado Kyrou numește „magia poetică proprie cinematografului“ sau „această poezie independentă de subiect, de realizare, de actori, de fotografie etc...“ Acestei categorii îi aparțin filmele lui Godard.

5. În sfîrșit: imaginea care arată ceea ce există dincolo de aspectul ei evident. Un asemenea cinematograf creează, pe căi diferite, în scopuri diferite, cu mijloace diferite, Antonioni, Bergman, Resnais. Scena din bar din *Noaptea* (Antonioni) este un exemplu, scena micului dejun din *Tăcerea* (Bergman) poate fi un altul. În aceste cazuri, importanța imaginii consistă nu în ceea ce arată ea, ci în caracterul ei aluziv; nu conținutul imaginii este esențial, ci referirea la un alt conținut (senzorial, de idei etc.) Imaginea conține propria ei negație.¹

În fapt, asistăm la o evoluție pe două planuri: cel al ambiguității imaginii filmice și cel al convenției (aș numi-o) dintre artist și spectator. Pe primul, constatăm o evoluție de la momentul: „imagine care *înfățișează* un fapt“ la momentul: „imagine care constituie o *aluzie* la un fapt“. Feuillade arată o acțiune — Eisenstein arată un fapt făcînd aluzie la un altul (v. ochelarii medicului vasului „Potemkin“). Sau: Griffith relatează o acțiune — Anto-

¹ În *L'année dernière à Marienbad*, șirul de imagini integrate planului oniric (sau al memoriei) indică — ele însele — faptul că nu sînt adecvate: imaginea se auto-distruge.

nioni arată cuplul în bar pentru a face astfel o aluzie la ceea ce este viața lor intimă. Întreaga operă a lui Hitchcock se bazează pe această valoare aluzivă, ambiguă a imaginii filmate. Bătrînul din *Pământul* lui Dovjenko se culcă pe mor-manul de fructe pentru a muri — aci efectul născut din ambiguitatea imaginii este poetic; în filmele lui Hitchcock ambiguitatea imaginii — tratată cu sau fără umor — dă naștere la suspens, la tensiune, tocmai pentru că devine o aluzie (de altminteri acesta este, în foarte multe cazuri, modul în care Hitchcock realizează continuitatea, înlănțuirea povestirii sale¹).

Bazin vede tocmai aci importanța introducerii, după *Citizen Kane*, al lui Orson Welles, a montajului în cadru, a utilizării profunzimii cîmpului. Montajul, afirmă (exagerînd) Bazin, „se opune esențialmente și prin natura sa expresiei ambiguității. (...) Dimpotrivă, profunzimea cîmpului reintroduce ambiguitatea în structura imaginii, dacă nu ca pe o necesitate... cel puțin ca pe o posibilitate.” Greșeala lui Bazin începe din clipa în care absolutizează: profunzimea cîmpului nu face decît să accentueze caracterul posibil ambiguu al imaginii filmice; dar și montajul, să-l numim clasic, poate

¹ „Așa se construiește, pas cu pas, situația psihologică, făcînd astfel ca aparatul de filmat să releve întîi un detaliu, apoi un altul. Esențialul este să atragi publicul într-o anume situație psihologică în loc să lași să se vadă totul obiectiv, din afară. Asta însă poate să-ți reușească numai dacă descompui acțiunea în fragmente și dacă sări apoi de la un fragment la altul în așa fel încît detaliul să atragă de fiecare dată asupra sa întreaga atenție a publicului: în acest fel detaliul îi impune totodată spectatorului importanța sa psihologică implicită. Dacă întreaga scenă este jucată în continuitate pur și simplu și înregistrată dintr-un singur punct de vedere de către aparat, ea nu îl poate constrînge pe spectator să-i urmeze calea.” (Hitchcock)

duce la același rezultat: o demonstrează perfect filmele lui Bunuel, de exemplu.

Pe planul convenției, cum l-am numit, povestirea cinematografică a evoluat continuu, presupunând tot mai mult participarea activă a spectatorului. Cîteva exemple: inițial o acțiune era înfățișată integral, fără nici o tăietură de montaj. Spectatorul trebuia doar să privească, fără a face vreun efort de imaginație. Apoi acțiunea a început să fie din ce în ce mai mult decupată. S-a născut așa-numitul racord pe mișcare, folosit inițial de Murnau și Dupont ca și, la americani, de Howard Hawks și King Vidor și perfecționat de ruși, de Eisenstein, de Pudovkin. (În fond racordul pe mișcare înseamnă tocmai întreruperea continuității unei acțiuni.) Din 1925, aproximativ, racordul pe mișcare s-a generalizat. În acest scop era necesară — oricît de bizar ar părea astăzi — participarea spectatorului, o anumite înțelegere a imaginii filmice (în deceniul al doilea încă, sînt convinși că un racord în mișcare ar fi însemnat un șoc pentru spectator, o *fragmentare* a mișcării, în vreme ce, în ultimii 40 de ani, el este o cale pentru crearea *continuității*). Dar în aceeași perioadă a montajului clasic, pentru a alătura două planuri în care apărea același personaj în decoruri (și deci în momente) diferite, era necesară separarea planurilor fie (ca la început) printr-un *fond*, o întunecare a imaginii prin care se marca schimbarea de timp sau și de loc, sau printr-un *enchâiné*, o înlănțuire a imaginilor, fie (mai tîrziu) măcar printr-o mizanscenă și montaj datorită cărora personajul ieșea din primul cadru pentru a intra în al doilea. În ultimii zece ani însă, același personaj poate fi prezent în cadru, în două planuri succesive, chiar dacă acțiunile au loc la o diferență de timp sau chiar în alt decor: azi

spectatorul înțelege că prezența bruscă — fără nici o trecere — a personajului într-un nou decor sau chiar numai într-o nouă situație *presupune* o trecere de timp. Dacă nu mă înșel, Godard a fost cel care în *À bout de souffle* — *La capătul puterilor* a folosit pentru prima oară acest procedeu care de atunci a devenit curent (și fără de care *Anul trecut la Marienbad* ar fi de neconceput).¹ Chiar de nu aș mai înșira alte, nenumărate exemple, apare clar că evoluția eclipsei în povestirea cinematografică este revelatoare (*flash-back*-ul — folosit fie cu un scop pur dramatic, fie pentru evocarea unei amintiri — era pînă nu de mult posibil doar printr-o marcare netă a trecerii: o înlănțuire a imaginii, o trecere prin lipsă de claritate etc.; azi nu mai este nevoie de un asemenea artificiu pentru a marca întoarcerea în timp sau apariția unui gând, a unei amintiri — ea se face prin tăietură de montaj directă).



O altă ipoteză de lucru este cea a urmăririi istoriei filmului prin prisma celor două căi distincte ale evoluției artei filmului: realismul și tendința spre stilizare.

Cea dintîi e calea pe care o reprezintă reproducerea cît mai exactă și mai fidelă a realității: aci aparatul

¹ Maurice Tournier declara odată: „Nu se poate turna astăzi așa cum se făcea acum douăzeci de ani... S-a făcut deja un important progres prin suprimarea *enchainé*-urilor. Un producător a început să le suprima deoarece un *enchainé* costă 40 dolari în Statele Unite. Vezi oameni ieșind dintr-un apartament și tai: ei se află în mașina lor sau mergînd pe stradă. De ce nu? Nu există nimic mai plictisitor într-un film decît să vezi o mașină care sosește, oamenii care coboară din ea, plătesc taxiul, restul nu-l iau niciodată și pleacă... Totul a început la Televiziune, care nu are prea mulți bani. Trebuie schimbate metodele de turnare“.

care înregistrează (și montajul care re-compune continuitatea imaginilor înregistrate astfel) se păstrează cît mai aproape de ceea ce vede ochiul (și, implicit, cît mai aproape de logica desfășurării acțiunii). Ex.: filmele lui Korda, sau ale lui King Vidor, sau ale lui Milestone. Există apoi tentativa altor realizatori de a crea un fel propriu — cinematografic — de a vedea realitatea; e vorba aci deci, în fapt, de o diferențiere față de ceea ce vede ochiul (exemplele ni le oferă o serie de mișcări avangardiste sau școala expresionistă, filmele lui René Clair, sau opera lui Dovjenko). În primul caz, întrebarea la care răspunde filmul este: cum arată lumea din jur? În cel de-al doilea: cum arată lumea originală pe care mi-o construiesc și care *altminteri* (adică în afara filmului) e inexistentă? Sînt în fond cele două căi principale: realism și stilizare. Aproximarea cinematografului de alte arte (pictură, literatură) duce și la apariția, într-o serie de opere, a unei priviri subiective asupra lumii; este de fapt o îmbinare a celor două poziții-limită precedente, exprimabilă prin întrebarea: cum văd eu (realizator) lumea? (Ex.: opera lui Renoir, Sternberg, Vigo sau Bergman.) Realizatorul, deci, poate prezenta obiectiv lumea („cum arată ea“), o poate prezenta subiectiv („cum o văd eu?“), sau poate în fine alege soluția a treia: „cum arată lumea mea (a realizatorului)?“ Această lume a realizatorului devine, ea însăși, o realitate — evident diferită de cea obiectivă, din jur. Artistul poate să fie pe deplin realist — ca metodă de creație — și să zugrăvească totodată lumea lui interioară (Coc-teau). De unde reiese că realismului și stilizării i se adaugă o a treia cale, cea a poetizării.

Pentru exemplificare, iată câteva fișe de realizatori. Deoarece pentru tendința pe care o numeam a stilizării, am mai amintit în altă parte exemple referitoare atât la avangărzi cât și la expresionism, fișele de mai jos se referă la cazurile de realism, să-i zicem pur, sau nud (ex.: Dudow și Clarence Brown), la cele de, să-l numim, realism subiectiv, sau subiectivizat — din care face parte și ceea ce s-a numit în cinematografia franceză realismul poetic, al lui Renoir bunăoară—(ex. Sternberg) și la cazul poetizării (ex. Cocteau).

SLATAN DUDOW

Între cele două filme ale lui Dudow *Kühle Vampe* (1932) și *Stärker als die Nacht — Mai tare ca noaptea* (1954) există o unitate nu numai tematică, ci și de mijloace stilistice. *Kühle Vampe* (al cărui scenariu poartă și semnătura lui B. Brecht) a fost singurul film din perioada premergătoare hitlerismului care a exprimat un punct de vedere comunist declarat, combativ. Este povestea unei familii de muncitori șomeri din această perioadă. Filmul se încheia cu o discuție politică contradictorie, în care răsuna și acest schimb de replici: — „Cine va schimba lumea?“ — „Cei cărora nu le place!“ *Mai tare ca noaptea* este istoria unuia din cei cărora nu le-a plăcut acea lume și care a luptat pentru a o schimba. Dacă Slatan Dudow, regizor german de origine bulgară, va rămîne în istoria cinematografilei, el va rămîne datorită acestor două filme, care, cu sau fără intenția regizorului, formează un diptic.

Mijloacele de expresie artistică din ambele filme sînt similare. Fresca în tonuri tari, aspre, de mare întindere, capătă ritm și rezonanță prin prezența abil individualizată a eroilor. Dudow are cel puțin două calități esențiale: știe să-și integreze eroii în masă în așa fel încît individul dă relief colectivului, iar acesta dă culoare eroului; el știe apoi să descrie — lapidar și sugestiv, cu elemente puține, atât de concentrate încît totul se apropie de simpli-

tatea simbolică — momente istorice, evenimente sociale. În *Kühle Vampe*, șomerii aleargă pe biciclete în căutarea unei slujbe, de la o fabrică la alta, din ce în ce mai repede, sugerînd prin acest drum, prin ritmul chiar al circulației lor — în timpul căreia nu se întîmplă nimic altceva decît o inutilă căutare — întreaga dezorientare și disperare din Germania acelei vremi. „Doar rar s-a izbutit, scrie S. Krakauer, să se noteze în imagini atît de precise atmosfera in-sesizabilă a unei epoci.“ În *Mai tare ca noaptea*, atmosfera din lagărul de concentrare este descrisă cu aceeași exactitate, prin imaginile acelor careuri în care sînt ținuți, la infinit, prizonierii istoviți, în timp ce deasupra lor trec, parcă într-o altă lume, păsările călătoare.

Unitatea celor două filme se datorează atît consecvenței ideologice a realizatorului, cît și consecvenței sale în a urma școala cinematografilei sovietice (și în acest sens este revelatoriu și caracteristic acel montaj patetic din *Mai tare ca noaptea*, în care imaginile torturării unui comunist sînt alăturate celor ale soției sale aflată tocmai în chinurile nașterii). Compozițional, ambele lucrări au un caracter pictural; construcția și ritmica lor dau impresia de frescă.

Alături de acestea, celelalte filme ale lui Dudow sînt palide sau insignifiante: atît *Baloane de săpun* (1929), cît și *Piinea noastră de toate zilele* (1949), *Familia Benthin* (1950), sau *Destine de femei* (1952) fiind parcă lucrări preliminare, pregătitoare pentru cele două opere pe care le-am amintit. Dudow rămîne de aceea autorul cîtorva schițe care-și găsesc finalitatea în două mari fresce a căror tonalitate este cea a realismului patetic.

CLARENCE BROWN

Americanul Clarence Brown este unul dintre regizorii care se bucură de popularitate; cred însă că admiratorii nu ar putea răspunde prea limpede la întrebarea: de ce îl apreciază? Fostul inginer constructor de automobile a intrat în cinematografie în 1915, ca asistent al lui Maurice Tourneur,

realizînd apoi, începînd din 1920, filme, cu aceeași metodică tehnicitate cu care-și condusesese pînă de curînd firma „Brown Motor Co. „Mașinile“ sale funcționează bine și acum, au adeseori o linie elegantă, motorul sforăie liniștit, nu scîrție și nu prea rămîne în pană. Cîteva modele reușite a ceea ce s-ar putea numi Brown Film Co., bine puse la punct, cum au fost *The Ruins Cam? — Vin ploile* (1939), după romanul lui Louis Bromfield, sau *Intruder in the Dust — Nechemat în țărîină* (1950), după Faulkner, asigură succesul firmei și te fac să treci cu vederea exemplarele mai puțin reușite, produse înaintea lor, după, sau între ele.

Bun tehnician, Brown a avut și inteligența de a intui că motorul filmelor sale poate fi actorul, și s-a preocupat intens de interpretare. Ceea ce acordă de fapt noblete producției sale este frecventa prezență a Gretei Garbo. Două filme mute și cinci sonore în care apare Divina, împrumută o anume aureolă și pămîn'eanului care semnează regia (printre ele: *Flesh and the Devil — Carnea și Diavolul*, *Anna Karenina*, *Maria Walevska*). Brown știe să descifreze personalitatea mării actrițe și să o valorifice, devenind un fel de „self-service“ frecventat fidel de Greta Garbo, care găsește aici tot ce-i trebuie pentru a străluci.

JOSEF VON STERNBERG

„Cînd mi-am dat seama că cele mai bune intenții ale unui cineast sînt contracarate de ființele umane, mi-am zis că ar trebui să eziț să folosesc cinematograful, utilizînd, ca mijloc de expresie, ființe umane, în locul culorilor pe care le folosește pictorul pe pînză, căci în cinematografie materialele realizatorului nu sînt maleabile, ci adesea, dimpotrivă, rebele. Veneam dintr-o cu totul altă lume decît cea a filmului: veneam din lumea literaturii și a artelor plătice, pe care am încercat să o transpun în munca mea“.

Se vorbește deseori despre Sternberg ca despre regizorul-bărbat care a știut—cu geniu se spune—să cînte dragostea virilă. Se naște astfel, din lectura textelor apolo-

geților săi, un Sternberg-trubadur, pe harfa căruia fișiile de peliculă devin corzi și vibrează, cîntă. Prin pasiunea sa erotică, Sternberg este într-adevăr creatorul Marlenei Dietrich. Încă un Pygmalion pe care Galateea sa îl mastichează pînă la a-l sfărîma între dinți. De fapt, Sternberg este un fel de monomaniac. El iubește cu furie, cu disperare, și fiecare centimetru pătrat al peliculelor sale dietrichiene este pătruns de această pasiune. Adeseori dă impresia că nu femeia o iubește, ci își adoră mai degrabă, cu disperare, propria sa dragoste față de această femeie. Furia lui erotică

la fel cu furia împotriva obiectului amorului său, atunci cînd se va despărți de Marlene -- lasă un gust neplăcut; dezlănțuitul acesta pare un refutat. Dincolo de diversitatea fabulației lor, filmele sale sună a autobiografie. Sternberg este un senzual necontrolat în crizele sale erotice, care dau însă naștere unor opere de artă. Perioada dietrichiană este interesantă nu numai prin ea însăși, ci mai mult prin aceea că reprezintă o etapă logică în evoluția unuia dintre cei mai personali realizatori americani. Perioada Marlene face mai ușor de înțeles perioada precedentă din cariera lui Sternberg.

Întreaga operă a lui Sternberg este impregnată de senzualitate. Dacă montajul eisensteinian este, la urma urmelor, o expresie a rațiunii, cinematograful lui Sternberg — cultul unei plastici rafinate, al unei atmosfere realizate din tonalități de umbră și lumină, din simțul relației obiectivului cu obiectul filmat, cultul unei mișcări de aparat care învâluie acțiunea făcînd sensibile sensurile ei, făcînd sensibilă atmosfera — este pe de-a-ntregul senzorial. Abia în ultima vreme a fost descoperit caracterul realist al filmelor lui Sternberg (mă refer la prima lui perioadă) care, vreme îndelungată, au fost socotite — pentru că așa păreau — ne-realiste, stilizate, poetice în sensul poetizării unor medii și întîmplări reale. Apetitul plastic al lui Sternberg a dus a crearea unei lumi în care realitatea apărea în altă lumină, puternic distilată de personalitatea realizatorului.

Poate că Chaplin avea dreptate cînd remarcă: „i s-a reprobat irealitatea personajelor, dar tocmai aceasta face grandoea operei sale. Ele nu erau presupuse a fi reale și trebuiau considerate ca simboluri, gînduri.“ Dar lumea lui Sternberg devine inteligibilă cînd este privită ca o lume reală, trecută printr-un filtru polarizant care exclude reflecțiile, păstrînd liniile esențiale și amplificîndu-le prin aceasta pînă la o aparentă irealitate. *Underworld — Lumea interlopă* (1927) nu introduce numai tema gangsterismului în cinematografie, ci are în primul rînd importanța creării acelui stil rafinat al plasticii cu care Sternberg își construiește apoi toate filmele. Faptul se repetă în *The Docks of New York — Docurile New York-ului* (1928) („Mai mult decît în oricare din filmele lui de pînă acum, scrie Andrew Sarris, Sternberg a completat spectacolul cu psihologie, și personajele sale cîștigă în claritate tot ce pierde în complexitate.“)—și lucru de loc straniu—Sternberg va avea o mare influență în nașterea a ceea ce peste un deceniu avea să devină realismul poetic francez al unui Carné, de pildă. „Artistul, spunea Sternberg, este preotul ofician care administrează frumusețea, și simțul său pentru frumos se poate manifesta într-un fel bizar.“ Tot ceea ce mai tîrziu se va concentra în filmele lui Sternberg în jurul Marlenei grăvitează acum în jurul acestui cult al frumosului — frumosul însemnînd, pentru artist, în aceste cazuri, expresia plastică a unei atmosfere. Tema este îmbrățișată mereu cu aceeași senzualitate, Sternberg fiind un anticarteziian.

Dar rafinamentul plastic al lui Sternberg nu are nimic comun cu alte căutări calofile (de pildă cu caligrafismul italian de mai tîrziu). Sternberg pipăie parcă materia pe care o are de filmat, îi simte frumusețile și de aci vine probabil aceea senzualitate în modul său de a reda realitatea. Rafinamentul lui Sternberg nu ține de o elaborare mentală, de o distilare lucidă a formelor. El este generat exclusiv de un autentic simț al frumosului. Acesta este un fapt esențial pentru înțelegerea perioadei Marlene care va urma. De

ăceea Marlene — în opera lui Sternberg — nu vă avea niciodată acel caracter sexy pe care îl are, să zicem, o Rita Hayworth. Erotică — da!, pînă la incandescență, dar nu sexy. Și, ca să încheiem problema pre-marleniană, chiar acele lungi înlănțuiri de imagini care caracterizează filmele lui Sternberg și reprezintă un fel de marcă a lor, pot fi înțelese în adevăratul lor sens — atît de des discutat și analizat — nu prin numeroasele explicații estetizante care s-au dat, ci, cred, numai prin această senzuală trecere de la o acțiune la alta, de la un timp al acțiunii la altul. Este, dacă vreți, o dezmierdare a imaginii care acționează mai mult asupra simțurilor spectatorilor decît asupra logicii lui. *Enchainé*-urile, înlănțuirile lui Sternberg te fac nu să înțelegi, ci să simți ceva.

Întîlnirea cu Marlene — atît de mult dezbătută — este momentul cînd artistul și-a găsit materialul din care să-și poată construi opera. Sternberg o creează pe Dietrich în toate sensurile. Mica istorie a acestei relații este mult prea puțin importantă: nu interesează nici faptul că Sternberg era îndrăgostit de vedeta sa, după cum puțin contează toată literatura pe care în primul rînd el a scris-o despre vedetă. Este de prost-gust și cu totul în afara istoriei unei arte. (Numeroasele pagini atrabile din autobiografia lui Sternberg nu fac decît să-i deservească opera și trebuie citite sub optica acestei propozițiuni scrise cu toată vehemența: „Da, da, sînt un modest“ — și care îmi aduce aminte de o prea cunoscută anecdotă.) Esențial este că Sternberg a construit nu atît mitul Marlene, cît o operă de mare valoare în jurul acestei mari vedete, o operă care se aseamănă astfel cu marile opere lirico-erotice ale poeziei. Ciclul poetic începe cu *Der Blaue Engel* — *Îngerul albastru* (1930) și se continuă cu *Morocco* (1930), *Dishonoured* — *Dezonorată* (1931), *Shanghai-Express* (1932), *Blonde Venus* (1932), *The Scarlet Empress* — *Împărăteasa roșie* (1934) (*The Scarlet Empress* este cel mai somptuos exercițiu de stil al lui Sternberg, scrie Andrew Sarris, e „o țesătură a tiraniei atît de complicat

țesută și atât de strălucitor luminată, încît publicul și critica din acea vreme au rămas uimiți“.), *The Devil is a Woman — Diavolul e femeie* (1935). Apoi Sternberg se desparte de Dietrich pe care o crease. Vedeta își continuă drumul rămînînd ea însăși, așa cum a creat-o acest Pygmalion. Realizatorul încearcă să-și înlocuiască idolul pierdut într-o străduință de auto-regenerare, care însă nu reușește nici în *Macao* (1952), nici în *Jet-Pilot* (1957) și nici în altele. Participarea sa la un film — de fapt al lui King Vidor — ca *Duel in the Sun — Duel în soare* (1946) este expresia aceleiași furii cu care Sternberg urăște ceea ce iubise. Să nu depășim însă domeniul cinematografiei, intrînd în cel al psihologiei. Istoria filmului îl include pe Josef von Sternberg ca pe unul din marii săi poeți, artist inovator, autorul unei opere cu o valoare intrinsecă și cu una istorică incontestabilă.

JEAN COCTEAU

Poet, romancier, dramaturg, eseist, pictor, scenarist, realizator, Cocteau semna totdeauna desenînd alături de numele său o stea. Epoca noastră e marcată de brazda de lumină pe care l-a lăsat acest astru în trecerea sa.

Jean Cocteau (1889—1963) a scris întîi dialoguri pentru filme, apoi scenariii (printre ele: *L'éternel retour — Tristan și Isolda*, 1943; *Prințesa de Cleves*, 1961) și a fost el însuși realizator al unor filme în care uneori a și jucat, ca *Le sang d'un poète — Singele unui poet* — 1930, *La Belle et la Bête — Frumoasa și Bestia* — 1946, *Părinții teribili* — 1948, *Orphée — Orfeu* — 1949, *Le testament d'Orphée — Testamentul lui Orfeu*—1959. Opera sa cinematografică este un fenomen aparte, nu se înrudește decît cu ea însăși, artistul încercînd să înscrie pe peliculă, într-o totală libertate de expresie, universul său poetic, făcînd un cinematograf al său propriu. Filmele sale sînt „documentare realiste ale unor evenimente ireale“: „Mersul meu sufletesc este al unui șchiop, cu un picior în viață și cu celălalt în moarte“... Încep să trăiesc intens cînd adorm și visez. Visele mele sînt detaliate și teribil de realiste.“

Filmele lui Cocteau sînt corzi întinse de poet între real și ireal; ele vibrează la simpla atingere cu privirea și prin vibrația lor intră în rezonanță un întreg univers. Este universul meu, al tău sau al lor, adică al oricărui om suficient de ductil pentru a se putea acorda cu orga de tonuri a acestui Orfeu, cu armoniile lui proprii. Fenomenul este atît de material, încît filmele lui Cocteau se înfățișează ca niște ape pe care le palpezi în jurul tău cînd te cuprind, în care unii înoată integrîndu-li-se și în care alții se îneacă într-o domoală clipocire pe care o cred plictis, dar care nu e altceva decît propria lor neadeziune. Orfeu te conduce ori în infern, ori în paradis; nu-l poți întîlni niciodată într-o zonă neutră. Sistemul circulator al filmelor lui este totdeauna irigat de sîngele poetului.

Poetul are ubicuitatea și transparența aerului, a vîntului, dar și materialitatea gravă, sacerdotală a demiurgului care creează o altă lume, proprie, paralelă cu cea pe care o cunoaștem mestecînd pîinea noastră cea de toate zilele. Cocteau se creează într-o continuă trecere de la flacără la scrum, cu o magnifică emfază și cu patetismul interzis oricui afară de el. El plămădește astfel o mitologie proprie. Zeii elini devin muritori, iar simplii noștri contemporani trec în divinitate prin atingerea mîinilor poetului. În *Le testament d'Orphée*, Olimpul rămîne în urmă, o biată realitate cotidiană, un alt Olimp se naște pe pămîntul poetului, strada devine templu, roca — altar și Cocteau oficiază ceremonialul în care poetul — el însuși apărînd în film, acuzat și judecat aici pentru inocență — înconjurat de cai-monștri sau oameni-cai, este străpuns de lancea Minervei, ucis pentru a putea învia. Dintr-o lojă (așezat între un mare toreador, o celebră vedetă de film, Lucia Bosé și balerinul Serge Lifar), Picasso privește acest spectacol al călătoriei poetului prin timp. Asistăm la materializarea fantasticului creat de un poet în căutarea „realismului irealului“. Creatorul biblic a suflat asupra argilei dîndu-i viață. Cocteau suflă asupra oglinzii în care privește și, aburită, oglinda reflectă o lume nouă în care pătrundem călăuziți de poet:

„oglinzile, spune personajul său, Orfeu, ar trebui să reflecte mai mult“.

Pentru Cocteau „nu există inspirație, există respirație. Vreau să spun, adaugă poetul, că inspirația ar sosi dinafară și nu există un dinafară. Noaptea ta proprie este cea care vorbește...“ Iar tehnica, mizanscena, el o dorește dispărută în folosul unui adevăr propriu. Altminteri, spune el, „ar fi ca și cum ai cere florilor să citească tratate de horticultură“. Într-o epocă în care pictorii au sacrificat subiectul, modelul, artei de a picta, Cocteau se dorește educator — în același sens — al publicului de cinema. „Profit de realismul locurilor, al persoanelor, al gesturilor, al cuvintelor, al muzicii, pentru a procura un mulaj abstracției gândului — și, aş spune, pentru a construi un castel în care cu greu îți poți imagina o fantomă. Dacă însuși castelul ar fi o fantomă, fantoma și-ar pierde puterea de a apărea și de a speria.“

Poate că din acest Cocteau descind cinești contemporani ca un Truffaut, un Godard, un Resnais, care au învățat de la el că nu subiectul, nu pretextul unui film este important, ci „felul de a spune, de a arăta obiectele și de a mobila ecranul“, artiști care au înțeles de la Cocteau valoarea poetică a obiectelor, poezia obiectului cotidian. Poate că de aci înainte drumul cinematografilor va purta pecetea pașilor lui, a pașilor aceluia care a vrut să aducă pe ecran „ceea ce este mai adevărat decât adevărul“.

Ceea ce se cere însă precizat este faptul că cele două tendințe diferite, aparent opuse, tendința spre realism și cea spre stilizare, sînt în realitate complementare. Cronologic ele coexistă simultan în diferitele lor faze și o privire sincronă poate deosebi, în aceste prezențe paralele, certe influențe reciproce. Analiza practică de mulți istorici a dus la izolarea diferitelor curente din cadrul istoriei artei filmului și astfel o carență metodologică a

promovat ideea unui divorț, a unei incompatibilități dintre realism și stilizare. Metoda analizei a fost, pe nesimțite, transformată în dogmă (vezi pentru exemplu: Georges Sadoul) și așa se face că adeseori a fost falsificată atît esența, cît și valoarea istorică a curentului analizat. Eroarea a fost acceptată în continuare de spiritele comode care, în felul acesta, puteau opera o lesnicioasă categorisire a oricărei opere cinematografice: dacă realismul este una și stilizarea cu totul altceva — în speță, opus — atunci orice film poate fi etichetat cu aceeași ușurință cu care poți sorta ouăle sau nucile în funcție de diametrul cîte unui exemplar standard. Rezultatul: întreaga avangardă franceză a anilor '20 devine o apă și-un pămînt; expresionismul german este socotit în aceeași măsură și în același mod străin realismului ca și caligrafismul italian de peste două decenii; pe de altă parte, expresionismul german este privit ca un fenomen izolat și puriștii protestează vehement ori de cîte ori cineva îndrăznește să-l pună în legătură filogenetică cu opera lui Eisenstein; Godard este socotit uneori fie un pur reprezentant al realismului, fără nici o legătură cu avangardismul, fie alteori, dimpotrivă, un formalist antirealist. Eroarea capitală a despărțirii formei de fond se repetă și aici. Dar catalogarea, etichetarea iscate din nevoia de a putea împărți comod totul în sertare distincte, joacă adesea farse, căci realitatea se dovedește a avea mai mult simț al umorului decît cei ce o îmbutează: între *Hiroșima* și *Marienbad*, Alain Resnais le scapă printre degete acestor controlori maniaci. Și am dat doar exemplul unor filme aparținînd unuia și aceluiași realizator, dar exemplele pot fi evident multiplicare. Orice manie se naște dintr-o constrîngere și reprezintă în ultimă analiză calea

de a ieși din ea. Aci este vorba de imposibilitatea înțelegerii unității organice a artei filmului. În lipsa explicațiilor reale, se nasc altele, fără acoperire. În realitate, dubla tendință: realism-stilizare, existentă ca atare, cunoaște o permanentă interdependență, o influență reciprocă. Opera lui Truffaut reprezintă un inel în lanțul Eisenstein — Renoir — Hitchcock, dar ea are, în același timp, o ascendență directă în opera lui Cocteau (fapt declarat, de altfel, de Truffaut însuși). Liniile realismului și ale stilizării sînt paralele, dar cu nenumărate legături între ele (rodul acestor legături este și aceea a treia linie, pe care am numit-o a poetizării).

Metoda — și eroarea — este apoi continuată și pe alte planuri. Neorealismul, ni se spune, este reacția la fenomenul filmelor cu telefoane albe. În clipa în care reapare primul telefon alb într-un film italian, dogmaticul de serviciu sună alarma anunțînd sfîrșitul neorealismului. Neorealismul înseamnă abandonul studiourilor și filmarea în stradă, ne spune un alt clan care își propune urmărirea frecvenței filmărilor pe stradă. Fiecare stradă siculoasă apărută pe ecran provoacă explozii de plăcere, iar în ziua în care se proiectează primul decor exterior construit în studio, obsedații se adună într-o conferință științifică și oficiază deznădăjduiți recviemul neorealismului. De aci întrebări ca: sînteți neorealist? — adresate lui Antonioni sau Fellini. Bieții artiști nu știu ce să răspundă — pentru că uneori se uită că nu există doar răspunsuri, ci și întrebări eronate — ei răspund totuși, confuz evident, și toate lucrurile se încurcă îngrozitor pentru că de aci înainte nu se mai știe exact în care pluton trebuie aliniat fiecare. Aceasta pînă în ziua cînd, din bunăvoința unui alt critic, apare un nou

serter, cu o nouă etichetă, și aflăm astfel că, prin evoluție logică (totul devine logic cînd e necesar!), neorealismul s-a transformat, a urcat pe o nouă treaptă și se naște astfel un neorealism, care, dacă nu-și vor abandona criticii între timp profesiunea, se va transforma ulterior (logic!) în neo-neorealism. Apoi cîțiva critici se vor aduna pentru a lansa inevitabil o proaspătă revistă a unei școli neocritice și aceleași filme vor căpăta altă etichetă. Dar cazul neorealismului este numai un exemplu. Un exemplu mai recent și de aceea mai la îndemînă. Exemplul clasic este însă, după mine, cel amintit, al școlii noului-realism german — „Neue Sachlichkeit” —, născută din școala expresionistă și promovată de același artist care crease expresionismul.¹



Cred apoi că se poate constata, de-a lungul istoriei filmului, o anume tendință spre simplitate, o tendință de îndepărtare de baroc. E o tendință mai mult sau mai puțin constantă, care revine în evoluția filmului ori de cîte ori se manifestă, temporar, o tendință contrarie ei.

¹ Bazin propusese, pentru istoria filmului din perioada 1920—1940, formula dublei tendințe, a realizatorilor care cred în realitate și a celor ce cred în imagine. („Prin «imagine» înțeleg într-un fel foarte general tot ce poate adăuga lucrului reprezentat, *reprezentarea* sa pe ecran. Acest aport este complex, dar poate fi redus esențialmente la două grupe de fapte: plastica imaginii și resursele montajului — care nu este altceva decît organizarea în timp a imaginilor.”) Formula tendinței duble realism — stilizare mi se pare însă că are, pe lângă avantajul clarității, și pe acela că presupune — fapt esențial — atitudinea estetică a realizatorului. În fond, creatorii ambelor tendințe cred în imagine — în sensul pe care-l dă Bazin termenului — altminteri ar fi doar niște autori de actualități filmate.

Tendința spre simplitatea mijloacelor de expresie apare clară în evoluția interpretării. Încă de la începutul filmului presonor au coexistat cele două modalități, reprezentate prin Sarah Bernhard și Eleonora Duse. Exteriorizării ostentative a primelor vampuri s-a opus apoi, în *The Cheat* al lui Cecil B. de Mille (1915), jocul de o revelatoare reținere și lipsă de emfază al interpreților principali: Fannie Ward și Sessue Hayakawa. Filmul lui de Mille a însemnat o mică revoluție pe care a provocat-o în primul rând această neașteptată manieră de interpretare (ca și un alt element al filmului: folosirea expresivă a clarobscurului). Reacțiile au fost violente. Delluc însuși scria: „Aici nu există geniu... *Forfaiture* (titlul francez al lui *The Cheat*) este *Tosca* cinematografiei” și exclama oripilat: „Doamne, ferește-ne de capodopere...!” Dar curînd *acest* mod de interpretare a devenit propriu cinematografului. Și fenomenul se repetă de atunci aproape constant, în spirală așa zice, și se fac mereu pași noi spre desăvîrșirea interpretării lipsită de artificii: Mary Pickford și Lilian Gish erau cuceritoare prin simplitatea, prin firescul aparițiilor lor (spun apariții pentru că puterea de atracție a acestor actrițe consta în adevărul și spontaneitatea lor, ele nu „jucau”, nu comunicau ostentativ și explicit stări sufletești sau acțiuni); Bette Davis și Charles Laughton sînt mult mai aproape de ceea ce se numește interpretarea firească, naturală, decît predecesorii lor imediați, iar Belmondo, de exemplu, are un joc și mai simplu decît înaintașul său Jouvett.

Antonioni impune actorilor săi o interpretare și mai apropiată de fire: pe realizator nu-l interesează atît acțiunile, cît gesturile, mai puțin ceea ce spun și fac actorii, decît ceea ce nu apucă să spu-

nă sau să facă: adică mai degrabă pauza dintre două acțiuni, decât acțiunea însăși, deoarece în această pauză, lipsit de autocontrol, actorul se dezvăluie lesne, este mai autentic, mai adevărat.¹ Iar Bresson refuză folosirea actorilor profesioniști, tocmai pentru că tinde spre maxima sinceritate — deci totala lipsă de încărcare — a interpretării.

Dar fenomenul poate fi constatat, în egală măsură, și pe planul povestirii cinematografice. Sofisticarea narațiunii nu este decât aparentă: construcția para-logică a filmelor unui Resnais sau Godard *pare* numai complicată. Fiind mai aproape de mecanismul curent al gândirii decât clasică povestire cinematografică, această construcție (care poate fi reîntilnită, bineînțeles în alt fel, și la Fellini)

¹ Nu numai pentru că reprezintă un fapt istoric care mi se pare de-a dreptul tulburător, dar și pentru că ilustrează încă o dată nebănuitele legături ce s-au constituit, conștient sau nu, de-a lungul istoriei cinematografeiei, — iată pentru ce vreau să relatez aici un fapt mai puțin cunoscut: este bine știută tehnica folosită de Antonioni, aceea de prelungire a filmării dincolo de sfârșitul acțiunii prevăzute, cu scopul de a surprinde un „adevăr“ al actorului, o reacție pe cât de naturală pe atât de expresivă dramatic. E însă mai puțin cunoscută o experiență similară a lui Vertov. Teoreticianul „filmării vieții prin surprindere“ își amintea, în 1929, cum, mai demult (decu trei decenii înainte de *Noapte*) a reușit să facă următoarea experiență în timpul lucrului la un film artistic: actrița terminase tocmai filmarea unei scene și Vertov a surprins-o *in flagranti*, pe peliculă, în primele momente după încheierea acțiunii interpretate, când actrița încă nu-și revenise din emoția reală a interpretării. Înregistrat de Vertov, acest moment se dovedi mai adevărat, mai convingător psihologic decât însăși scena filmată pentru filmul în cauză. Am toate motivele să presupun că Antonioni nu putea cunoaște acest experiment al lui Vertov în momentul în care își elabora propria concepție asupra filmului său. Coincidența mi se pare cu atât mai interesantă cu cât, spre deosebire de Antonioni, Vertov este prin excelență un documentarist.

este deci mai aproape de firesc și trama este, în ultimă analiză, mai simplă. Aceeași tendință poate fi urmărită și în evoluția compoziției, a plasticii imaginii: de la planul general inițial s-a trecut la decuparea lui și la savante și complicate compoziții (iluminări, cadre, unghiulații bizare), pentru ca apoi, după reintroducerea folosirii adâncimii câmpului, imaginea să redevină echilibrată, simplificată de sofisticatele căutări inițiale (chiar și folosirea adâncimii câmpului este simplificată: Orson Welles mai compunea cadre în care anume obiecte — pahar, telefon — apăreau hipertrofiate în prim-plan, dar ulterior *acest* mod de folosire a adâncimii câmpului a fost abandonat în favoarea unei simplificări echilibrate a compoziției). În domeniul cinemascopului, evoluția a fost similară.

Pe de altă parte, abandonarea compoziției savant elaborate în favoarea uneia *aparent* neglijente și demonstrativ naturale, necăutate este cunoscută. Frumosul artificial este înlocuit de frumosul funcțional și Henri Decae nu se mai ferește să privească în față farurile unei mașini care produce inevitabile „halou“-uri, dovedindu-se un operator care intuiește cerințele epocii: de atunci această formulă a și devenit manieristă. Grija actorilor pentru o cadrare „corectă“ este din ce în ce mai mult abandonată: trecerile prin cadru, ezitățile voite în mișcarea de aparat, compozițiile aparent improvizate devin din ce în ce mai mult un obicei. Și același Decae abandonează rir-proiecția, abandon generalizat astăzi tot în favoarea firescului. Chiar jocul claritate-neclaritate a devenit altul astăzi: operatorul nu se mai străduiește să evite zonele de neclaritate spre a crea astfel impresia firescului — mai mult, neclaritatea începe să fie exploatată în

scopuri dramatice ca o formă inedită a năzuinței spre simplitate, a tendinței anticaligrafice.

În fond este vorba, *volens-nolens*, de o apropiere de realism.

În domeniul montajului, fenomenul se repetă, bineînțeles într-un mod specific. În prima perioadă a filmului presonor nu exista montaj. Acțiunea povestită în planuri unice era nedecupată și alăturarea planurilor concepute astfel echivala aproximativ cu succesiunea unor scene de teatru: momentul de joncțiune era un corespondent al căderii cortinei. Porter a început să decupeze acțiunea, introducând astfel montajul. Perfecționat apoi de Griffith, montajul devine din ce în ce mai complicat, complicând implicit și linia intrigii. La Eisenstein, montajul însuși constituie modalitatea povestirii: nedecupat, *Crucișătorul Potemkin* nu ar exista. În perioada de culme a filmului presonor, montajul se complică atât prin numărul de cadre cuprins în film, cât și prin modul în care sînt alăturate cadrele. Montajul se simplifică, apoi, o dată cu introducerea sunetului. Este — constată mai toți comentatorii contemporani — un regres. Simplificarea este impusă însă *exclusiv* de carențele tehnice ale noii aparaturi: mijloacele sînt lipsite de mobilitate, actorii și camera nu se pot mișca în voie, atât din cauza caracterului greoi al aparaturii, cât și din nevoia de a evita zgomotele inutile, neexplicabile dramatic. Pe măsura perfecționării utilajului de sonorizare, montajul redevine mai sofisticat. Tehnica mai recentă a post-sincronului acordă filmului sonor aceeași mobilitate în montaj pe care a avut-o înainte de sunet. Pe parcurs însă, au mai apărut două înnoiri tehnice care au dus la înlungirea planurilor și deci la simplificarea montajului: introducerea culorii și a ecranului lat. Între timp soluția pro-

funzimii cîmpului — bazată tot pe perfecționare tehnică, aceea a opticii folosite — a permis și chiar pretins o nouă simplificare a montajului. Recent, curentul New American Cinema a reintrodus fragmentarea intensă prin montaj, creînd astfel o clară legătură cu filmul presonor de genul celui al lui Vertov sau Eisenstein.

★

Există, în fine, o problemă a temelor: dacă în prima perioadă a filmului presonor, chiar și tragedia era melodramatică (caracterul interpretării actricești, în această perioadă, este și el un indiciu în acest sens), perioada de vîrf a filmului presonor cunoaște o netă accentuare a realismului dramatic. La începuturi, am văzut, istoria filmului poate fi clar urmărită prin istoria genurilor: filmele de actualitate, fanteziile feerice, melodramele cu accente sociale, reconstituirile istorice etc. reprezintă diverse etape ale evoluției cinematograției. Mai tîrziu temele se diversifică și nu mai poate fi urmărită, ca *in vitro*, legătura lor directă cu anumite etape ale dezvoltării filmului. În schimb, este detectabilă o altă legătură: amintita polarizare în jurul dublei tendințe realism-stilizare își are corespondentul acum în alți doi poli, în alte două teme: filmul de gangsteri și filmul fantastic (fie feeric, fie contrariul său, filmul de groază).

Filmul fantastic — a cărui ascendență genealogică poate fi lesne urmărită pînă la suedezi sau, pe altă linie, pînă la *Caligari* — este în această perioadă, în diferitele sale forme, expresia acelei tendințe spre stilizare de care vorbeam mai sus. Filme de groază ca *King-Kong* sau *Frankenstein* (și toată seria, plus imitatorii), *Dr. Jekyll* al lui Mamoulian, ca să amintesc doar pe cele mai cunos-

cute, urmează clar această modalitate (după 1950, filmul de groază va avea, ca modalitate de realizare, o insistentă tendință realistă). Pe de altă parte, tematica feerică sau legendară urmează aceeași tendință: fie că e vorba de *Alice în țara minunilor* al lui Norman Mac Leod sau de *Vrăjitorul din Oz*, întotdeauna feeria, basmul sînt abordate prin modalitatea stilizării; la fel se întîmplă cu legenda filmică a lui Marcel Carné, *Les visiteurs du soir*. (Chiar și legenda realistă, ca s-o numim așa, acel *Peter Ibbetson* al lui Hathaway, se integrează evident acestei tendințe în care aș cuprinde și filme cu tematică istorică, precum *La Kermesse héroïque* al lui Feyder, unde stilizarea urmează calea inspirației picturale; canioanele, deseori prezente în westernuri și devenite, la un moment dat, unul din simbolurile acestora, au un rol plastic stilizator și se integrează, prin aceasta, aceleiași tendințe.)

Pe de altă parte, tema polițistă, filmul de gangsteri marchează, în cinematografia americană mai cu seamă, dar nu numai aici, o precisă tendință realistă. Chiar și evoluția genului mi se pare revelatoare. În *Underworld* (1927), Sternberg a lansat gangsterul-erou al filmului. Succesul filmului a fost uriaș și a însemnat începutul genului (deși tema nu era inedită: în fond *The Great Train Robbery* era un film de hold-up). Ceea ce ni se pare însă esențial este caracterul riguros realist al acestui film pe care Lewis Jacobs îl definește ca avînd „o atmosferă realistă” obținută prin „efecte de lumină surprinzătoare... aducînd pe ecran o selecție de tipuri, un sens al armoniei, o economie de mijloace... și înainte de toate o noutate și o rigoare datorită cărora filmul acesta a devenit o dramă de calități excepționale“.

Problemele sociale, tratarea lor realistă, pătrund în cinematografia americană în primul rînd prin intermediul filmului de gangsteri. *Big House* — *Casa mare* (1930) al lui George Hill devine unul din primele mari succese ale filmului sonor american. Acțiunea filmului se petrece într-un penitenciar și realismul tratării temei a fost desigur decisiv în succesul filmului. *Little Caesar* (1931) al lui Merwin Le Roy și *Scarface* (1934) al lui Howard Hawks au rămas filme clasice ale genului și tematicii respective. Realismul violenței, revolta socială pe care le exprimau aceste filme indirect (o dată cu o altă idee, aceea a luptei brutale pentru putere) și-a pus apoi pecetea pe întreaga cinematografie americană și curînd și pe cea europeană. Pentru *Scarface*, scenaristul (Ben Hecht) și realizatorul cercetează o uriașă cantitate de documente polițieneste, iar filmul se va baza pe date și detalii autentice. Pătrunde astfel iarăși în film realitatea nemijlocită, stabilind, după cît mi se pare, o legătură cu întiile încercări de reconstituire a actualității, specifice tendinței realiste a fazei primare a istoriei cinematografiei. În filmul lui Hawks sînt autentice — respectiv inspirate direct din realitate — atît subiectul, cît și situațiile și personajele. Ceea ce a adăugat Hawks temei și subiectului a fost realismul atmosferei și o anume artă specifică de a transforma autenticul documentar în expresie artistică a realului. Este incontestabil faptul că realismul crud a fost introdus în cinematografia americană de filmele de gangsteri. De altminteri, aceste filme au lansat o nouă serie de interpreți și totodată un nou mod — mult mai realist — de interpretare: Paul Muni (*Scarface*), Edward G. Robinson (*Little Caesar*), James Cagney (*The public enemy* — *Inamicul public*), Gary Cooper (*City Streets* — *Străzile orașului*), Spencer

Tracy (*Quick Million*) și mulți alții care au devenit mituri cinematografice, au fost inițial eroi ai unor filme de gangsteri. Sînt personaje — și o întregă atmosferă — corespunzînd clar și tendințelor literare ale epocii, al căror exponent principal a fost Hemingway. Filmul de gangsteri devine apoi rar, pentru a reînvia brusc după 1937: acum însă, tema exprimă o nouă realitate, o nouă necesitate socială: New Deal-ul promovează echilibrul și optimismul pe plan social și în consecință gangsterul încetează de a mai fi erou, iar tema suferă o modificare esențială, exprimată de altfel și în titlul unui film caracteristic acestei epoci: *Crime Does Not Pay*, ceea ce înseamnă că nu merită să devii ucigaș. *The Wrong Road* — *Calea greșită*, *The Petrified Forest* — *Pădurea împietrită*, *Show them no Mercy* — *Nu aveți îndurare față de ei* sau *Public Hero No. 1* sînt filme care condamnă gangsterismul ca pe un pericol social. Ceea ce reprezintă de fapt o altă cale strict realistă de abordare a problemelor sociale. Acest caracter social realist este accentuat în *Angels with Dirty Faces* — *Îngeri cu fețe murdare* în care se încearcă și o analiză a cauzelor criminalității.

Filmul francez cu această tematică urmează o cale similară, cea a realismului accentuat: *Le jour se lève* — *Noaptea amintirilor* al lui Carné sau *Pépé le Moko* al lui Duvivier sînt exemplele cele mai la îndemînă.

Tema comică cunoaște o evoluție ale cărei linii directoare pot fi clar detectate, chiar în țesătura complicată pe care o reprezintă principalele opere.

René Clair creează o operă comică cu accente lirice, aș zice, o operă care, oricît de satirică ar fi, rămîne benignă pe plan social. Pentru că oricît de adevărat ar fi că satira are un caracter morali-

zator, Clair nu depășește niciodată stratul superficial al problematicei abordate. Și cred că Barthélémy Amengual are perfectă dreptate când afirmă că *Entr'acte* „furnizează cheia întregii opere și dezvăluie deodată toate temele, plastice, dinamice, afective, morale, toate constantele care nu vor înceta să crească, să înflorească, să se hibridizeze: visul, feeria, baletul, urmărirea, ritmul — această înlănțuire necesară, inevitabilă, vioaie, care își reprezintă propriul scop“. Ceea ce este definitoriu pentru Clair rămîne stilul, și nu problematica. Fie că-l numim balet cinematografic, fie poezie a imaginii, fie produs al „celui mai subtil amator de subțiri aventuri sentimentale“ (Bardèche și Brassillach), cinematograful lui René Clair practică totdeauna surîsul, zîmbetul și de aceea îl putem numi benign. El însuși scrie, de altfel: „Comedia nu oferă decît rezolvări provizorii, deoarece ea tinde să ne lase o impresie de fericire: de aceea adevărata rezolvare nu există decît în tragic“. Ideea pe care nici un cuplu ca Stan și Bran, nici frații Marx nu ar fi putut-o semna. Sfirșitul filmului mît înseamnă și moartea burlescului, dispariția sa în favoarea anecdotei, a povestirii cu subiect bine construit. Aci se află și opțiunea lui Clair. Dar frații Marx rămîn pe pozițiile gagului și construiesc un univers abstract pe care îl definește și îl domină absurdul. Ei continuă astfel liniile paralele ale lui Linder (un univers comic lipsit de violență) și Mack Sennett (o lume comică în care violența, cruzimea este definitorie). Clair este un liric, frații Marx sînt violenți. Violență a gagului, a ritmului, a acțiunii fizice chiar (ca și la Laurel, și Hardy — Stan și Bran): *Duck Soup* — *Supă de rață*, *A night at the Opera* — *O noapte la Operă* și atîtea altele o demonstrează. Supraviețuindu-și propriei

sale epoci de mim genial, Chaplin își caută locul în această lume cinematografică sonoră, fără a se putea decide cărui univers să se integreze. Poveștile lirico-sentimentale ale filmelor sale sonore nu rimează cu personajul pe care-l crease și de aceea este depășit atât de Clair, cât și, de partea cealaltă, de frații Marx. Frații Marx, cuplul Stan și Bran sînt noii exponenți ai acelei lumi bune, bune, bune. Această lume absurdă a cărei semnificație nu va mai reînvia decît în dramă. Este ceea ce a înțeles în cele din urmă chiar și Jerry Lewis, dar ceea ce un Pierre Etaix refuză pînă astăzi să înțeleagă. Buster Keaton fusese tocmai acel punct de joncțiune între *această comedie* și *această dramă*.

Nevoia povestirii coerente dă naștere în comedie unei alte soluții: comedia de salon (inspirată și din literatura dramatică) pe care o practică și o creează Capra, Lubitsch, Cukor. Frank Capra realizează o serie de comedii binevoitoare, în care *happy-end*-ul definește tonul întregului film și în care optimismul vesel sau ironia bonomă primează.

Aceste filme atacă probleme sociale, încearcă să introducă accentele realismului în comedie, dar nu sînt altceva decît „phantasy of goodwill“, cum le numea Richard Griffith, adică niște „fantezii ale bunăvoinței“. *It Happened One Night* — *S-a întîmplat într-o noapte*, *Mr. Deeds Goes To Town* — *Mr. Deeds pleacă la oraș*, *You Can't Take It With You* — *Nu poți s-o iei cu tine*, *Mr. Smith Goes To Washington* — *Mr. Smith pleacă la Washington* sau *Meet John Doe* — *Întîlnește-te cu John Doe* satirizează tare sociale, dar sînt totuși încă prea departe de realism. Este tipul de comedie în care a excelat Frank Capra. Excepția — unica, cred — o reprezintă o comedie a lui John Ford, *The Whole Town's Talking* — *Întreg orașul vorbește*, despre care Alexandre Arnoux

scria că este „culmea firescului în însăși inima artificialului“. Realismul la care năzuiesc autorii de comedii se manifestă în grija pentru detaliu, pentru firesc, pentru adevăr în descrierea mediului. Cred că aici Bardèche și Brasillach nu greșesc afirmând că „toate acestea nu înseamnă, poate, marea artă; nu se depășește vodevilul în imagini. S-a atins însă aici un fel de perfecțiune. Toate personajele sînt adevărate, toate gesturile — corecte, toate detaliile — savuroase.“

2. „PUNCTUL DE VEDERE“ AL POVESTITORULUI

Asupra importanței a ceea ce aș numi punctul de vedere din care este înfățișat subiectul unui film, narațiunea cinematografică, avem prilejul să ne oprim și în altă parte. Acum și aici însă interesează altceva: anume existența a două puncte de vedere diferite de pe care realizatorul își poate crea filmul. E posibil un punct de vedere descriptiv, spre deosebire de un altul, analitic. Primul este cel adoptat de realizatorul care tinde spre obiectivitate în povestirea cinematografică. Cel de-al doilea presupune intervenția explicită a realizatorului asupra materialului dramatic: fie prin montaj, fie prin construcția dramatică a filmului.

Istoric, există o anume alternanță în timp a celor două tendințe: inițial punctul de vedere teatral, care coincidea cu cel al unui presupus spectator urmărind acțiunea ce s-ar desfășura pe o scenă, este evident un punct de vedere descriptiv: se descrie pur și simplu o acțiune, o întâmplare, fără nici o intervenție exterioară ei în decursul povestirii. Apoi, după Griffith, școala rusă (Kuleșov — Eisentein — Pudovkin — Vertov) elaborează principiile montaju-

lui cinematografic modern. Povestirea este de data aceasta analitică. Montajul violentează materialul brut, îl analizează, iar povestirea cinematografică devine tocmai relatarea acestei analize a întâmplărilor. *Potemkin* este un exemplu elocvent pentru acest punct de vedere analitic: întâmplarea nu este descrisă linear, obiectiv, ci reconstituită cu ajutorul analizei prin montaj. Accentul se deplasează: importantă este nu numai trama, ci și povestitorul, adică tocmai opinia lui asupra evenimentelor, *modul în care povestește*. Abia în cadrul acestui punct de vedere comun, pe care l-am numit analitic, se clarifică deosebiri între un Eisenstein și un Pudovkin. Comun le este punctul de vedere analitic (ceea ce presupune, firește, un anume principiu estetic). În deceniul al patrulea, descoperim din nou o preponderență a povestirii descriptive. După ce și-au asimilat—ca mijloace de expresie de bază—posibilitățile montajului, punctul de vedere descriptiv este caracteristic în general, atât cinematografiilor americane, cât și celei europene: realizatorii americani declară că nu sînt decît niște simpli povestitori și declarația este repetată și de Jean Renoir, de exemplu. „Sînt un povestitor”—echivalează aici cu precizarea că *nu* sînt un analist. Dezvoltarea utilizării profunzimii cîmpului, în deceniul al cincilea, va da o tentă nouă punctului de vedere descriptiv, fără a-l contrazice însă. Pentru că ceea ce mi se pare esențial în cazul folosirii profunzimii cîmpului este libertatea care i se lasă spectatorului de a-și alege în fiecare cadru punctul principal asupra căruia să-și fixeze atenția. Realizatorul povestește, dintr-un punct de vedere descriptiv, iar spectatorul își poate face propria sa analiză. Cele două tendințe continuă paralel și astăzi: în timp ce New American Cinema este o re-

venire la mijloacele analitice ale montajului (la fel ca și filmele lui Godard), un Antonioni sau un Truffaut sînt povestitori, adoptînd un punct de vedere descriptiv și apropiindu-se astfel de filmul deceniului al patrulea.

Bazin distinge două feluri posibile de montaj. Primul este cel pe care îl numește „invizibil“, în care „fragmentarea planurilor nu are alt scop decît acela de a analiza evenimentul după logica materială sau dramatică a scenei. Dartocmai această logică face inoperantă analiza. Spiritul spectatorului își însușește firesc punctele de vedere pe care i le propune regizorul, pentru că ele sînt justificate de geografia acțiunii sau de deplasarea interesului dramatic.“ Al doilea caz este cel al montajului care folosește pe deplin toate procedeele posibile (și anume trei, notează Bazin: montajul paralel, montajul accelerat și montajul de atracții) și face astfel ca „între scenariul propriu-zis, obiect de fapt al povestirii, și imaginea brută să se intercaleze un releu suplimentar, un «transformator» estetic. *Sensul* nu se găsește în imagine, el se află în umbra proiectată, prin montaj, pe planul de conștiință al spectatorului“. Desigur că atunci cînd mă refer, în cele de mai sus, la montaj, mă gîndesc la cel de-al doilea sens pe care i-l dă Bazin. Dar cred că ideea lui Bazin este incompletă tocmai prin confuzia pe care o creează la el folosirea noțiunii de analiză. Și iată de ce: cînd Cehov scrie în *Salonul nr. 6*: „Într-una din serile de primăvară, la sfîrșitul lui martie, cînd pe pămînt nu mai era zăpadă și în grădina spitalului cîntau păsările, doctorul ieși să-l petreacă pînă la poartă pe dirigințele poștei. Din întîmplare, tocmai atunci intra pe poartă evreul Moiseika. Se întorcea cu agoniseala din oraș, era fără șapcă, cu picioarele goale în galoși rupți și în

mină cu un coșuleț în care adunase pomana. «Dă-mi o copeică», se adresă el doctorului zîmbind și tremurînd de frig. Andrei Efimovici, care niciodată nu știa să refuze, îi dădu un bănuț. «Bietul om», se gîndi el, uitîndu-se la picioarele lui Moiseika, goale, cu glezne roșii și noduroase — pe vremea asta umedă... Și împins de un sentiment amestecat de milă și scîrbă, intră după el în pavilion... — cînd, așadar, Cehov scrie aceste rînduri, el nu face evident nici o analiză, nici măcar „invizibilă“. Desigur că selecția există aici — ca în orice povestire cinematografică — în sensul eliminării a tot ceea ce nu reprezintă interes dramatic (Cehov nu descrie bunăoară întreaga îmbrăcămintă, ci numai încălțămîntea lui Moiseika). Apare însă limpede că punctul de vedere este descriptiv. Într-o povestire cinematografică, acestei scene — presupunînd că ar fi un fragment de scenariu — i s-ar putea adapta același punct de vedere descriptiv, dar ea ar putea fi narată și dintr-un punct de vedere analitic cu ajutorul unui tip de montaj eisensteinian. În ambele cazuri, ceea ce ar dori să comunice regizorul ar fi ceva similar, respectiv ar coincide cu textul și sensul scenariului. (Și tot așa, ca să ne referim la cele discutate în capitolul precedent, scenariul ar fi putut fi relatat cinematografic fie realist, fie stilizat, urmînd, de pildă, calea caligarismului, ușor de aplicat aici, unde Moiseika poate foarte bine reprezenta destinul amenințător al doctorului.) Mi se pare evident că atunci cînd Cehov scrie: „...doctorul ieși să-l petreacă pînă la poartă pe dirigințele poștei... Tocmai atunci intra pe poartă evreul Moiseika...“ el nu face nici o analiză, nici măcar „invizibilă“.

Analogia cu povestirea cinematografică este evident posibilă și în felul acesta apare mai limpede

eroarea lui Bazin, care acordă montajului—instrument de povestire—un rol analitic funciar și presupus *ab ovo*. Ceea ce numește Bazin analiză este doar o *selecție* a materialului dramatic, această selecție fiind însă o modalitate elementară a povestirii (chiar și cadrarea unei imagini presupune selecție, căci ea elimină tot ce este în afara cadrului respectiv).

Sub acest raport, poate cea mai importantă revoluționare a mijloacelor de realizare a fost descoperirea și folosirea mobilității camerei de luat vederi. Știm că faptul a fost văzut pentru prima oară (dacă exceptăm *Cabiria* unde travellingul a fost folosit, dar fără scopuri estetice) în filmul lui Murnau *Der letzte Mann — Ultimul dintre oameni* (1924). Operatorul lui Murnau, Karl Freund, avea să-și amintească despre colaborarea lor astfel: „Încă de la primele cuvinte, Murnau a pomenit de camera în mișcare și m-a întrebat dacă pot filma o actriță într-un plan american, iar apoi, printr-un travelling înainte, într-un prim-plan, aceasta în momentul în care mătușa portarului descoperă că el a ajuns paznic la toaletă. «Aș vrea să vă puneți camera pe o platformă cu roți pentru tot timpul filmului».” Se știe că, pe baza acestei cerințe regizorale, întreg scenariul a fost apoi rescris. Murnau continuă procedeul în *Faust*, Abel Gance îl dezvoltă în *Napoléon*. Dupont introduce însă mai dinainte, în *Variété* (1925), soluția camerei reprezentând un punct de vedere subiectiv.

Această descoperire de ordin tehnic a permis apoi o deplină libertate a realizatorului în alegerea punctului său de vedere; atît în cazul în care adoptă un punct de vedere descriptiv, cît și în cazul opțiunii în favoarea unui punct de vedere analitic, mobilitatea camerei rămîne o condiție

sine qua non. În primul caz, de pildă în *Sunrise* de Murnau, camera devine „un al doilea personaj” care-l urmărește pe erou de-a lungul decorului, căutându-l uneori, pierzându-l din vedere alteori, pentru a-l regăsi apoi. Este, ca formulă a povestirii, un punct de vedere descriptiv. În *Greva* sau în *La chute de la maison Usher* de Epstein, punctul de vedere adoptat este cel analitic, și devine posibil tot datorită mobilității aparatului care permite succesiunea de cadre sofisticat compuse.

În *Dead End — Fundătura* de William Wyler (1937), mișcarea aparatului este folosită — cu o justificare psihologică — pentru a duce mai departe povestirea; punctul de vedere al realizatorului fiind descriptiv: într-un cartier sordid, un grup de golani se bat între ei cu cartofi; unul din „proiectile” cade ceva mai încolo și un puști fuge să-l ridice; aparatul îl urmărește, puștiul ridică gunoiul, și aparatul acum îi urmărește ochii; puștiul a zărit un bărbat care privise la încăierare — astfel este introdus în acțiune Humphrey Bogart.

Bazin afirmă undeva că a face cinematograf azi înseamnă „a povesti o întâmplare într-un limbaj clar și perfect transparent. Mișcări de aparat cât mai puține, deoarece ele fac să se simtă prezența aparatului de filmat...” Contradicția presupusă astfel implicit de Bazin, între claritatea limbajului și o tehnică cinematografică elaborată, mi se pare o falsă contradicție. Într-un film recent al său, *The Boston Strangler — Ucigașul din Boston*, regizorul american Richard Fleischer — povestitor prin excelență — folosește următoarea formulă: dorind să nareze o acțiune complicată, care se petrece pe mai multe planuri, el nu folosește doar procedeul clasic al montajului nervos, rapid alternat, ci practică și un anume montaj în cadru: el

împarte ecranul lat în numeroase parcele cărora le schimbă într-una atât amplasarea, cât și formele și dimensiunile, făcînd astfel ca în imagine să apară simultan multiple acțiuni paralele. Departe de a fi lipsită de claritate sau de transparență, imaginea comunică perfect limpede și pe deplin inteligibil ceea ce ar fi comunicat un montaj mai lung. Fleischer vrea să cîștige timp în povestire și izbutește astfel să comunice o idee, dar și o stare de spirit: febra căutărilor multiple, agitația evenimentelor simultane. Procedul este de o admirabilă eficacitate, cu atât mai mult cu cît chiar și imaginile componente ale cîte unei imagini sintetice sînt ele însele mobile. Deși se face clar simțită prezența aparatului de filmat, punctul de vedere analitic adoptat de realizator slujește claritatea povestirii.

Stabilind raportul dintre tehnică și povestire, Hitchcock, care este, în sensul în care folosim aici termenul, un analist, declara o dată cît se poate de categoric: „A face cinematograf înseamnă înainte de toate să știi să relatezi o întîmplare... Este foarte frumos să faci un film a cărui tehnică suscită admirația celor care o cunosc... (Dar) ce este tehnica astăzi? Mie îmi place, de exemplu, aparatul de filmat care «dă tîrcoale», deoarece eu cred că un film trebuie să aibă mișcare... Eu nu vreau ca intriga să urmeze tehnica. Eu adaptez tehnica la intrigă... Cinematograful nu este o arenă în care aparatul să-și desfășoare virtuozitățile. Este pur și simplu un mijloc de a relata o povestire în care tehnica, frumusețea imaginii, efectele mișcării aparatului, toate trebuie sacrificate intrigii.” Numai că „sacrificate” nu înseamnă aici eliminate, ci pur și simplu subordonate. Adică existente, dar în serviciul povestirii. O idee tot

atit de contemporană este exprimată și de Alexandre Astruc: „Orice film, prin faptul că e în primul rînd film în mișcare, adică se desfășoară în timp, e o teoremă... Noi sintem aceia care am înțeles că ideea, semnificațiile pe care cinematograful mai încercase să le obțină printr-o asociere simbolică (adică prin adoptarea unui punct de vedere analitic — în cazul nostru, *n.n.*) există în imaginea însăși, în dezvoltarea filmului, în fiecare din gesturile personajelor, în fiecare cuvînt al lor, în acele mișcări de aparat care leagă obiectele între ele și personajele de obiecte.“

Astfel se va face legătura organică, puntea de la Murnau la Astruc, de la perioada de culme a cinematografului presonor la cel de astăzi.

★

Mi se pare interesant de remarcat, în aceeași ordine de idei, un fapt în aparență ciudat: cele două cinematografii prin excelență epice sînt axate pe tematica istorică: westernul american și marea cinematografie epică sovietică. Interesant este faptul că, în timp ce filmele sînt în egală măsură epice (și istorice), punctele de vedere ale realizatorilor lor sînt — în cele mai multe cazuri — opuse: americanii au un punct de vedere descriptiv, sovieticii unul, de obicei, analitic. De unde reiese că punctul de vedere despre care vorbim nu depinde de existența sau inexistența caracterului epic al povestirii cinematografice. În 'cinematografie, unde, cum nota Mitry, „realitatea devine elementul propriei ei fabulații“, *punctul de vedere* adoptat de realizator în povestire reprezintă o *modalitate* a narațiunii, [îndiferent de genul abordat.

După cum nici poziția etică — sau, dacă vrei, întrebarea pe care și-o pune realizatorul privitor

la participarea spectatorului la acțiune, la măsura adică în care aceasta îl influențează eventual la o anume atitudine, sau îl face să-l admire ori să-l deteste pe eroul povestirii — nu este într-un raport de dependență cu opțiunea pentru un anumit punct de vedere în tratarea povestirii. După ce preciza că „un film trebuie să fie un fel de sonerie de alarmă care să-i ajute pe oameni să observe mai bine viața din jurul lor; el nu le aduce întotdeauna soluțiile pe care ei ar fi în drept să le aștepte, dar îi forțează să-și ascută privirea“, Alain Resnais își formula astfel crezul față de această problemă: „Oare trebuie arătat un personaj care reacționează bine, ori e mai salutar să examinezi un personaj care reacționează prost și-ți stârnește astfel dorința de a face tu însuși altfel? E ceea ce eu aș numi un «cinematograf de stimulare», în comparație cu un alt cinematograf «de exaltare», în care spectatorul este «dat pe seama» istoriei și scuturat în toate sensurile, ba chiar convins uneori că a ajuns el însuși un erou. Eu cred că, dimpotrivă, s-ar putea preconiza — și nu spun că *Muriel* reprezintă un exemplu — un cinematograf care să deschidă ochii spectatorului, confruntându-l cu un erou care să nu-i spună «imită-mă» ci, dimpotrivă, «tu ce-ai făcut fi în locul meu?»“.

Revin asupra filmului de gangsteri pentru a semnală, înlăuntrul sferei filmelor adoptînd punctul de vedere descriptiv, existența unei a treia soluții (pe lângă cele două semnalate de Resnais): *Little Caesar* sau *The Public Enemy* era un cinematograf de exaltare care provoca spectatorul parcă printr-un implicit îndemn: „imită-mă“; *Crime Does Not Pay* sau *Show Them No Mercy* se baza pe formula: „nu mă imita“; dar mai este încă o categorie de filme de gangsteri, care ar putea

fi ilustrate prin, să zicem, *The Maltese Falcon* — *Șoimul maltez* al lui Huston, și care îi pun spectatorului întrebări ca: „ce-ai fi făcut în locul meu?“, dar îi oferă implicit și răspunsul, cuprins în ideea pesimistă a ratării, exprimată în film.

Alături de aceste soluții — adică în afara lor — se află filmele lui Hitchcock.



O istorie a filmului nu are nici un rost decît dacă este confruntată cu operele cinematografice. Pînă la apariția cinematecilor, istoria filmului a fost caducă, iar cele de mai sus nu sînt decît simple notații oferind criterii pentru cel ce frecventează istoria filmului pe ecranele cinematecilor.

3. REALIZATORII

Cînd, în 1930, a fost numit directorul producției la Warner, Darryl Zanuck a declarat că de aci înainte filmele realizate de studiourile sale se vor baza în cea mai mare parte pe fapte și întîmplări locale și contemporane. Ideea se inspira din succesele filmelor de gangsteri, dar era expresia pătrunderii masive a realismului în filmul american. În 1934, Jean Renoir, unul din creatorii a ceea ce a fost numit realismul poetic francez, realiza *Toni*. „În perioada lui *Toni*, scria Renoir, eram împotriva machiajului. Ambiția mea era de a aduce elementele nenaturale din filmul meu, elementele care nu depindeau de hazardul întîlnirilor, la un stil cît mai apropiat cu putință de întîlnirile cotidiene. Același lucru pentru decoruri. În *Toni* nu există studio. Peisajele, casele sînt așa cum le-am găsit. Ființele umane... încearcă să sîmene cu

trecătorii... Scenariul era un fapt divers... Ambiția noastră era ca publicul să-și poată imagina că o cameră invizibilă a filmat fazele unui conflict, fără ca oamenii, inconștient implicați în această acțiune, să-și fi dat seama de aceasta.“ Iar *Scarface*, realizat în 1931 de Howard Hawks, se inspira direct și documentar dintr-un fapt real.

De aci posibilitatea stabilirii unei înrudiri între realizatorii amintiți, cărora li s-ar putea adăuga King Vidor și Le Roy sau Borzage, Wyler, Vigo și Carné, Renoir și Huston (vezi mai jos, cap. I).

Pe de altă parte, John Ford declara: „Să descoperi excepționalul în banal, eroismul în cotidian, să glorifici omul în «profunzime» — iată resortul dramatic care-mi place“. Și adăuga: „...numai prin mizanscenă, prin felul cum povestește întâmplarea, se poate defini în special un cineast. Să crezi climatul pornind de la idee. Situațiile nu sînt niciodată decît puncte de plecare. Ele trebuie depășite.“ Oricît ar părea de bizar, este un punct de vedere la care ar putea subscrie și realizatori sovietici ca Eisenstein sau Pudovkin, Dovjenko, Hathaway sau Donskoi. Iată, așadar, o altă înrudire posibilă (vezi mai jos, cap. II).

George Cukor declara la rîndul său: „Cred că povestea este teribil de importantă. Simplul fel de a povesti...“, și tot el spunea: „Studiez atent locurile filmărilor, cu mare atenție, deoarece cînd știi că vei face un film, vezi lucrurile într-un fel cu totul aparte, cu alți ochi. Mă scufund în însuși materialul vieții și mă îmbib cu realitatea ambientă... După ce ai observat bine realitatea, trebuie să faci o transmutație. Dacă trebuie să filmez această cameră de hotel, voi începe prin a o privi cu ochi noi. Voi cerceta tot ce se găsește în jurul meu, iată, ziarul ăsta, cărțile astea etc. Dar, aten-

ție, nu voi filma camera așa cum e; voi lua notă în sinea mea de o serie de detalii ale realității și, apoi, voi recrea complet această cameră." La rîndul său, Frank Capra declară: „Sensul unui film constă, mi se pare, nu în adevărul sau falsul său, ci în persistența lui ca idee și în popularitatea lui în rîndurile publicului. El trebuie considerat mai puțin ca o oglindă a vieții, cît mai degrabă ca un document de psihologie umană, mărtor al spiritului popular." Între aceste două margini se poate înscrie și opera unor alți realizatori, cu o atitudine estetică înrudită: Duvivier, de exemplu, sau, în cu totul alt sens, Pabst (vezi cap. III).

În sfîrșit, cînd un Cocteau numește cinematograful „un incomparabil purtător de poezie" sau „o scriitură modernă a cărei cerneală este lumina"; cînd un Clair i se adresează, în 1923, declarînd: „ești a mea, îmi aparții, scumpă imagine optică, al meu este acest univers re-creat ale cărui aspecte plăcute le orîntez după dorința mea" și adaugă, în 1950, despre propria sa declarație anterioară: „Dincolo de exagerare... se întrezărește în acest pasaj... intenția de a pune în lumină natura *supra-naturală* a cinematografului", atunci nu putem, oare, desluși aci între opera lor, care presupune și alte legături similare, o legătură cu Fritz Lang, de pildă? (vezi cap. IV).

I

King Vidor începe prin a-și alege ca temă viața cotidiană și își cîștigă celebritatea în primul rînd datorită filmului său *The Crowd* — *Mulțimea* (1928). Planul de început al filmului este el însuși definitoriu pentru concepția realizatorului: filmul începe cu imaginea unui grup de oameni de pe stradă, care intră într-un zgîrie-nori, apoi camera

descrie, în continuare, mulțimea ferestrelor, le urmărește pe toată întinderea fațadei și se oprește în dreptul uneia din ferestre, descoperind, prin ea, o mulțime de funcționari în fața a numeroase birouri, pentru a se opri, în sfârșit, în fața unuia din funcționari: e un om din mulțime, eroul filmului. Mișcarea amplă a aparatului slujea ideea filmului, al cărui subiect era, după declarațiile realizatorului, americanul obișnuit, omul simplu, „omul cu imperfecțiunile și calitățile sale, în contactele sale cu alți oameni, fără nici o idealizare“. Tema a mai revenit în opera lui Vidor care a produs, în 1934, *Our Daily Bread — Pîinea noastră cea de toate zilele*, film a cărui acțiune se petrece în anii crizei, eroii fiind doi șomeri. „Am vrut să-i înfățișez, scrie King Vidor, pe cei doi protagoniști din *Mulțimea*, ca pe un cuplu american tipic, trăind în această perioadă dificilă.“ Filmul reprezintă, într-un fel, punctul de conjunctură a două influențe în două direcții: aflăm aici o evidentă influență a cinematografului sovietic (mai ales a lui Pudovkin), dar filmul lui Vidor a exercitat totodată, la rîndul său, o foarte probabilă influență asupra realismului poetic francez.

Hallelujah (1929) este poate prima operă revelatoare pentru filmul sonor. Vidor folosește aici cu virtuozitate posibilitățile sunetului nu numai printr-o originală utilizare a muzicii și a dialogului, dar, mai mult, prin faptul că a făcut sensibil universul sonor cinematografic. Acesta este filmul despre care s-a spus că a făcut, pentru prima oară, să fie auzită liniștea. Interpretat integral de negri, filmul lui Vidor urmează soluții similare cu filmele sale anterioare în sensul unei priviri strict realiste asupra vieții eroilor. Muzica, dar și dialogul, aveau valori cvasi-documentare, fil-

mărilor erau făcute în exterioare reale din Sud (deși camera era socotită practic imobilă în acea epocă). Aplicată unei teme cu vaste implicații sociale și privită realist, această tehnică dă roade fascinante: opera lui Vidor devine unul din filmele clasice ale istoriei contemporane.

Vidor rămîne, totuși, aproape totdeauna la suprafața lucrurilor, incapabil de o analiză de profunzime. Această invaliditate a realizatorului apare și mai clară în alte opere care se vor simula cu cele amintite: *An American Romance — O idilă americană* sau *Citadela* (1938). În acesta din urmă, un început frapant realist — descrierea mediului industrial în care va trăi eroul — este urmat de o sentimentalizare vădită a povestirii.

Mervyn Le Roy e un nume care, din motive ce nu mi-au fost niciodată clare, rămîne de obicei în afara programelor cinematecilor. Cînd unele cinemateci îi programează totuși opera, ea se dovedește revelatoare. *Little Caesar* (1931) este, alături de *Scarface*, unul din cele mai bune filme de gangsteri ale epocii, expresie a aceleiași tendințe spre un realism cotidian (spre un realism al autenticului, aș spune). *I am a Fugitive from a Chain Gang — Sînt un evadat* (1932) este un film admirabil, cu tente de documentar chiar, inspirat dintr-o întîmplare autentică. Chiar și comedia muzicală *Gold Diggers of 1933 — Căutătorii de aur din 1933* (1933) cuprinde două numere neobișnuite: unul despre șomaj și un altul despre război. În *They Wan't Forget — Ei nu vor uita* (1937), Le Roy aduce pe ecran, cu mult curaj, problemele lînsajului. *Little Caesar* și *I Am a Fugitive* contribuie la lansarea seriei filmelor de gangsteri inspirate din actualitate care oferă prilejul unei înfățișări realiste a problemelor sociale autentice.

Marcel Carné este unul din principalii reprezentanți a ceea ce a fost numit realismul poetic francez, căruia i-a fost proprie practica „poeziei negre”. Ca și Renoir, Carné — care în cele mai bune filme ale sale colaborează cu Jacques Prévert, ca scenarist — reconstituie o lume în care individul este opus societății, o lume plină de aspecte deprimante, tragică pentru că marchează un destin sumbru al individului. Simbolica intens folosită de Carné dă filmelor sale o culoare poetică specifică. Acuzat — pe bună dreptate — că ar fi exponentul populismului, Carné replica: „Populism, ziceți? Cuvântul, ca și faptul, nu ne sperie. Să descrii viața simplă a oamenilor mărunți, să redai atmosfera laborioasă în care trăiesc, nu valorează oare mai mult decât să reconstitui ambianța înfierbîntată a dancierilor?” Dar populismul era doar un punct de pornire pentru Carné, deoarece „atmosfera laborioasă” lipsește și din *Quai des brumes* — *Suflete în ceață* (1938) și din *Hotel du Nord* (1938), și din *Le jour se lève* (1939), după cum va lipsi și din *Les visiteurs du soir* (1942) sau din *Les Enfants du paradis* *Oameni și măști* (1943 — 1945). De altminteri Jean Gabin, eroul din *Quai des brumes* și din *Le jour se lève* este un out-sider, dragostea lui — ca orice dragoste curată, par a spune autorii — devine imposibilă în această lume împărțită în buni și răi, primii fiind forțamente victimele celor din urmă. Pesimismul lui Carné-Prévert nu împiedică însă viziunea realistă asupra subiectelor lor. Ea se manifestă și în alegerea subiectului; de aceea Ulrich Gregor greșește cînd nu recunoaște adevăratul realism al acestor filme pe care le vede construite în jurul nucleului lor mitic, de unde, susține istoricul, ar deriva frumusețea lor poetică.

„Nucleul mitic“ este, în fond, pentru Carné, unul realist. Tocmai de aceea mi se pare foarte potrivită denumirea de realism poetic. Duvivier și Renoir, ceilalți doi exponenți majori ai acestui curent, urmează căi oarecum diferite, deși în esență similare. Simbolismul lui Carné, denunțat în urma filmelor sale de mai târziu, *Les Enfants du paradis* și mai ales *Les visiteurs du soir*, nu este nicidecum excesiv. Realitatea dovedește că tema legendară din *Les visiteurs...* sau cea istorică (fals romantică) din *Les enfants...* nu a fost decît un pretext pentru realismul crud care trebuia însă să dejoace vigilența cenzurii fasciste. Căutîndu-și soluțiile pe cu totul altă cale decît realizatorii realiști americani, autorii realismului poetic francez le sînt înrudiți.

Jean Renoir, socotit unul din principalii realizatori francezi, este totodată creatorul în fapt al acelui realism poetic. S-a autodefinit de atîtea ori, încît un portret, un autoportret artistic e lesne de reconstituit: „Cred că funcția noastră e înainte de toate de a privi lumea așa cum este și de a încerca mai ales s-o privim direct, fără intermediul unor sticle colorate. Acestea se numesc educație, prejudecăți... în sfîrșit, toate cîte ni s-au spus, toate minciunile din care e făcută viața noastră... Toate acestea trebuie îndepărtate și lumea privită cu ochii liberi, cu ochi foarte puri. Și după aceea să povestim, să povestim spectatorilor care uneori sînt surprinși, nefiind obișnuiți cu aceasta... Funcția noastră poartă un nume... Se numește demistificare.“

În *La grande illusion* — *Iluzia cea mare* (1936), Renoir se bazează pe fapte autentice, dar declară totodată răspicat că o poveste despre o evadare dintr-un lagăr, „oricît de pasionantă, nu ajunge pentru a face un film. Trebuie întîi un scenariu.“

Adică tocmai intervenția autorului asupra faptelor nude, organizarea acestora într-un sistem de gândire propriu autorului care dorește să transmită un mesaj, o viziune subiectivă asupra lumii. Cu prilejul acesta, Renoir demistifica o altă prejudecată. „Oamenii... confundă arta cu imitarea realității”. Renoir face o distincție între ceea ce numește el realism exterior, spre deosebire de realismul interior, spre care tinde în opera sa. Pentru el, „realismul exterior a fost un mijloc de a încerca să ajung la realism interior”.

Deși *Toni* este filmat în decoruri reale, deși *La grande illusion* se bazează pe fapte autentice, Renoir depășește totdeauna realitatea s-o numim documentară, pentru a crea o altă care se organizează în jurul subiectului filmului. Și este interesantă alăturarea unor subiecte ale filmelor sale în care modul realist de tratare s-ar părea că se opune caracterului pur fictiv al tramei: *Boudu sauvé des eaux* — *Boudu salvat de la înec* (1932) este povestea unui vagabond care vrea să se înece, dar pe care un librar reușește să-l salveze de la sinucidere. Vagabondul e adăpostit de librar, trăiește cu servitoarea și cu nevasta lui, îi răscolește toată viața; după aceea, determinat să se însoare cu servitoarea, el își reia, spre fericirea librarului, vagabondajul. *Toni* (1935) este istoria unui muncitor îndrăgostit de o spanioloaică; acuzat de crimă, el nu se apără și e ucis înainte ca femeia să declare că ea fusese ucigașa. În *Crima domnului Lange* (1935), muncitorii, salariați ai unui patron care a fugit, fondează o cooperativă care prosperă datorită editării scrierilor domnului Lange; patronul revine și-și revendică beneficiile; apoi Lange îl ucide accidental. *La Bête humaine* — *Bestia umană* (1938) este adaptarea romanului

lui Zola. *La règle du jeu* — *Regula jocului* (1939) este o complicată intrigă amoroasă care se soldează și ea cu o crimă: printr-un accident, e ucis curtezanul soției unui castelan care voia să-și recâștige soția după ce-și abandonase amanta. Moartea e foarte des prezentă în aceste filme (ca și în *La grande illusion*), moarte totdeauna stupidă (uneori accidentală), dar fatală, reprezentind forța implacabilă a destinului. Tratarea subiectului e totdeauna sever realistă (uneori cu aparențe documentare chiar, ca în *Toni* sau în *La Marseillaise*). Renoir este un povestitor care, relătind realitatea, o integrează universului său, concepției sale artistice și sociale. Renoir se afundă parcă în realitate, cu pasiune, cu voluptate chiar, descoperă lumea cu o totală libertate interioară al cărei efect este tocmai acea „demistificare“ de care vorbea. Accentele tragice, mereu prezente în operele sale, sînt, cum constata Henri Agel, „încate în frenezia vieții care amestecă, nivelează și, pînă la urmă, topește laolaltă tot ce este tragic, uman“. În acest sens îl definea Agel ca pe „un fel de Shakespeare fără tragic, un fel de Mozart inversat“.

Jean Vigo reprezintă un fenomen aparte în istoria cinematografiei. Acest realizator decedat la vîrsta de 29 de ani ar fi putut deveni, se pare, unul din marii cineaști ai lumii. Opera sa lasă să se întrevadă o personalitate artistică care și-a început cariera cu un documentar, *À propos de Nice* (1929—1930), realizat în maniera lui Dziga Vertov (operatorul lui Vigo la acest film a fost fratele lui Vertov, Boris Kaufman), film care este o satiră poetică, plină de violență, de simț al realului, de revoltă socială. *Zéro de conduite* — *Nota zero la purtare* (1933) recompune lumea adolescenței claustrată într-un internat, în timp ce *Atalante* (1943) este

un poem despre viața marinarilor. Realismul lui Vigo este profund liric, plin de forță poetică, dar și de cruzime. Vigo căuta, în documentar, ca și în filmele de ficțiune, să dezvăluie lumea „în adevărata ei lumină, dincolo de aparență.” Așa cum s-a mai remarcat, el ar fi devenit un Rimbaud sau un Céline al cinematografiei.

Howard Hawks și William Wyler sînt două personalități ale cinematografiei americane care reprezintă momente de vîrf ale filmului realist trans-oceanic. Un indiciu al înrudirii dintre ei — departe însă de a fi singurul — este faptul că un film, *Come on and get it* (1936), început de Hawks, a putut fi terminat de Wyler, fără a fi alterat sau esențialmente schimbat așa cum se întîmplă aproape totdeauna în alte cazuri similare. După *Scarface*, Hawks s-a impus în filmul american cu un stil care îi este propriu și cu o modalitate personală de a-și povesti subiectele. Personajele sale sînt eroi ai unor întîmplări mai mult sau mai puțin ieșite din comun, eroi ai unor acțiuni de multe ori spectaculoase, dar realizatorul evită în povestirea aventurilor lor orice grandilocvență sau chiar orice pedalară pe caracterul neobișnuit al situației. „Oamenii pe care îi arăt eu, declara Hawks într-un interviu, nu dramatizează marile situații, ci, dimpotrivă, le pun surdină...” sau: „Sternberg umflă un fleac la dimensiunile unei mari situații, în timp ce eu iau o mare situație și îi pun surdina”. Această „surdină” care revine adesea în declarațiile sale, semnifică un anume filtru sau o anume de-dramatizare cum ar putea fi numită cu cîteva decenii mai tîrziu. Hawks își analizează personajele exclusiv prin intermediul acțiunilor lor. E și modul în care devine unul din promotorii mitului Humphrey Bogart. Așa cum remarca J. C. Missaen, pen-

tru Hawks, în filmele polițiste, „problema esențială nu mai constă în a descoperi cine a comis crima, ci în a vedea cum se vor comporta protagoniștii”. Acumularea realistă a micilor gesturi semnificative, o deosebită grijă pentru dezvăluirea personajelor, din raporturile lor reciproce, o afinitate cu William Faulkner cu care a colaborat adesea, un anume gust pentru realismul adeseori documentar — toate acestea marchează trăsăturile personalității artistice ale lui Hawks. O operă foarte bogată, și diversă, și totodată inegală — iată rodul creației acestui realizator redescoperit după război de cinemateca franceză: *Today We Live — Astăzi trăim* (1933), *Barbary Coast* (1935), *Ceiling Zero — Plafon : zero* (1936), *Only Angels Have Wings — Doar îngerii au aripi* (1939), *The Outlaw — Proscrisul* (1940) etc.

William Wyler a încercat — fără a o declara vreodată — o „comedie umană” inspirată din viața americană. La o privire atentă, se poate descoperi, între filmele sale, o înlănțuire, adică o precisă legătură între ele: mă refer la reușita unei tentative de a surprinde analitic diversele aspecte ale unei societăți pe care o cercetează critic ochiul atent al cineastului. *These Three — Aceștia trei* (1936), *Dodsworth* (1936), *Dead End* (1937), *Jezebel* (1938) *Little Foxes* (1941) sau *The Best Years of our Lives — Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* (1946), dar chiar și westernuri realizate de el, ca *The Westerner* (1940), sînt tot atîtea volet-uri ale unei descrieri a societății americane. Wyler e în același timp, dacă nu mă înșel, singurul realizator american despre care pe bună dreptate se spune: „Nu a făcut niciodată un film prost”.

John Huston se declară deschis discipol al lui Wyler. *The Maltese Falcon* urmează modul de povestire cinematografică wylerian, iar *In This Our Life* unii critici au descoperit înrudiri spirituale vădite ale eroinei cu protagoniste din *Jezebel* sau *Little Foxes*. Totuși, în timp ce *In This Our Life* e o critică socială, nu se poate spune același lucru despre alte filme ale lui Huston. Dar modul tratării filmelor sale, chiar și al celor polițiste (de pildă cele cu Humphrey Bogart în rolul principal) este de regulă, în cea mai bună tradiție realistă.

Huston și-a creat opera mai ales după 1941 (anul apariției lui *The Maltese Falcon*). Dar prin factura ei, întreaga lui cinematografie aparține parcă perioadei ante-wellesiene (deși Huston preia de la Wyler și Welles practica mizanscenei în adâncime, de exemplu). Modul de povestire cinematografică îl leagă pe Huston nu de contemporani, ci de predecesorii săi. Fie că este vorba de *Across the Pacific — Dincolo de Pacific* (1943), de *The Treasure of Sierra Madre — Comoara din Sierra Madre* (1947), de *Key Largo* (1948), *The Asphalt Jungle* (1950) sau de *The African Queen — Regina africană* (1952), Huston aparține prin toate fibrele povestitorilor din deceniul precedent. Abia după *Moulin Rouge* (1953) și *Moby Dick* (1954—1956), Huston va ajunge, ca să zic așa, contemporan cu el însuși. *The Misfits — Inadaptatii* (1960), va fi, deși filmat abia la începutul lui, un excepțional film al deceniului nostru și nu va fi deloc dezmințit de *Freud, the Secret Passion — Freud, Pasiuni secrete* (1962) sau *The Night of the Iguana — Noaptea Iguanei* (1964). Cum în istoria filmului deceniile echivalează cu epoci, mi se pare surprinzătoare această personalitate care începe prin a aparține unui deceniu anterior, pentru a se integra apoi perfect epocii sale.

Serghei Eisenstein realizează în acești ani filmele sale sonore *Bejin-Lug — Lunca Bejin* (1937—1938)—neterminat, *Alexandr Nevski* (1939) și *Ivan cel Groaznic* (1941—1944) și elaborează totodată estetica filmului bazat pe sinteza audio-vizuală. Eisenstein vrea în fond să elibereze filmul de tirania sunetului sincron și descoperă posibilitatea expresivă multiplă a unei sinteze, în care sunetul (dialog, muzică, zgomote) și imaginea, în simbioză, creează o realitate artistică specifică. Metafora, hiperbola, atât de specifice filmelor presonore ale lui Eisenstein, continuă și acum să domine opera. *Nevski* și *Ivan* sînt ceea ce numea Resnais „operă” cinematografică, un fel de construcții wagneriene. Eisenstein inventează filmul sonor, îl realizează *a novo*, repetînd în acest sens experiența lui trecută, din perioada mutului. El e unic și în sensul literal al termenului: nu are emuli, nu creează nici o școală, dar după Eisenstein toată istoria cinematografiei poartă pecetea operei lui. Și fiecare nou curent care se va naște, fiecare mare operă, fie ea a lui Welles sau a lui Resnais, a lui Visconti sau a lui Godard, își recunoaște aci o sursă de inspirație.

Dovjenko rămîne același poet dezlănțuit ca și în filmele lui mute. Aripile îi vor fi însă în curînd nu retezate, ci ascunse cu grijă: Dovjenko va deveni un conformist și poezia lui, atât de liberă în expresie, va suferi o modificare prin care lirismul va deveni *rose-bombon*: în *Miciurin* (1948), doar critica conformistă și Sadoul mai pot recunoaște pe cel ce fusese cîndva Dovjenko.

Mark Donskoi, în schimb, face parte dintr-o nouă generație care se impune în istoria filmului. Profesia sa de credință pare a fi de factură pur „ortodoxă”, căci Donskoi se declară promotor și

apărător al căutării frumosului și al bunătății în orice suflet uman. În fond însă, el e un realist romantic, care transfigurează realitatea, poetizînd-o uneori sau, dimpotrivă, dezvăluindu-i ignonimia. Trilogia lui după Gorki (1938—1940) urmează formula unui romantism revoluționar pe care cineastul o folosește și în alte filme ale sale (*Așa s-a călit oțelul* — 1942, sau *Mama* — 1956). Dar cred că cel mai interesant element în filmele lui Donskoi nu este această tentativă neoromantică, ci pronunțatul gust pentru detaliul pitoresc, care se vedește și din plastica îngrijită a filmelor sale, și din bizarele personaje secundare cu care le populează (din abundență. Aceste detalii creează atmosfera specifică filmelor lui Donskoi. Cînd, în *Mama*, le va abandona, vom asista la proiecția unui film semnat de Donskoi, dar în care nu-l mai putem recunoaște pe realizator.

Grigori Kozînțev realizează împreună cu *Trauberg* (dispărut apoi în chip prematur) trilogia *Maxim* (1935—1939), operă epică a cărei importanță se compară, cred, cel mai bine, cu westernul. Conținutul ei diferit duce însă, bineînțeles, și la o formulă diferită, preluată apoi și de alți cinești sovietici. Eroul lui Kozînțev și Trauberg acționează nu prin forță fizică, ci cu ajutorul rațiunii și chiar al ironiei. Ar fi putut fi aci punctul de pornire al unei serii întregi de filme, al unui gen chiar. Reluarea ideii a fost însă rar reușită și singurul exemplu pe care l-aș putea da fără rezerve rămîne *Marinarii din Kronstadt* (1936) al lui Dzigan. Singularității westerner-ului, a justițiarului la care mă refer î se opune aici un erou care polarizează mulțimea. Forța lui constă tocmai în capacitatea de a-și alătura pe alții. Paralela — la nivelul analizei mijloacelor de expresie — ar putea surprinde

cu ușurință o seamă de similitudini: pistolul clasic e înlocuit cu mitraliera și cu benzile de cartușe, hainele specifice de dincolo — cu cele de piele, calul — cu mașina blindată etc. Dar există tot atâtea deosebiri esențiale iscate de faptul că, aici, eroul, exponent al unui ideal social, nu e un blazat, sau un disperat, sau un deziluzionat, ci dimpotrivă — un pasionat. Tocmai din pasiunea eroului derivă deosebirile psihologice pe care au încercat Kozințev și Trauberg să clădească o schemă. Dar vitalitatea genului a dispărut din pricini extra cinematografice.

John Ford e autorul de westernuri devenit exemplu pentru manualele școlare. El e, adică, un clasic.

Părerea lui Ford despre cinema? „Cînd cinematograful este de cea mai bună calitate, acțiunea e lungă și dialogurile scurte. Cînd un film își istorisește povestea și își relevă personajele într-o suită de planuri simple, frumoase, active, ei bine, atunci acesta e cinematograf.“ „Încerc să povestesc vizual.“ „Îmi plac marile spații deschise.“

Roger TAILLEUR spunea o dată că universul fordian e atît de bogat încît s-ar părea că fiecare spectator își poate forma despre el o imagine particulară, acest univers putînd provoca cele mai diferite interpretări. Realizator a peste 140 de filme, John Ford are o temă preferată, cum a și declarat-o: un grup restrîns de oameni înfruntă fie moartea, fie o situație extrem de dramatică. Ceea ce mi se pare că-i conferă acestei opere prolixie unitatea, este (în afara stilului — ale cărui elemente se află în cele citeva rînduri citate din Ford) acea idee a realizatorului de a căuta excepționalul, eroismul în cotidian, în obișnuit. Prin aceasta el este opus lui Hawks. De aci străduința de a aborda acele subiecte („Rar am lucrat la un film al cărui subiect să nu-mi fi

plăcut“) în care, aflate într-o situație tragică, personajele se pot defini sub impulsul ei, căci acțiunea „îi scoate din indiferența lor, din inerție, din convențiile lor, din «oarecare»“. Aci, cred, deci, că se află secretul unității unei opere atât de diverse, care cuprinde filme ca: *The Lost Patrol*—*Patrula pierdută* (1934), *The Whole Town's Talking* (1935), *The Informer*—*Denunțatorul* (1935), *Stagecoach*—*Diligența* (1939), *Young Mr. Lincoln*—*Tinărul domn Lincoln* (1939), *The Grapes of Wrath*—*Fruntele miniei* (1940), *Tobacco Road*—*Drumul tutunului* (1940), *My Darling Clementine*—*Draga mea Clementine* (1946), *Fort Apache* (1948), *Rio Grande* (1950), *The Man Who Shot Liberty Valance*—*Omul care l-a împușcat pe Liberty Valance* (1961), *Cheyenne Autumn*—*Toamnă cheyenă* (1964), *Young Cassidy*—*Tinărul Cassidy* (1965) ș.a.

Ford se autodefinia o dată afirmînd că el „urmărește totdeauna o aceeași idee de-a lungul diferitelor subiecte... Dar un cineast se definește cel mai limpede în mizanscenă, în felul de a povesti un subiect. Prin crearea unui climat pornind de la o idee.“ Cum anume? Răspunde tot Ford, în altă parte: „Caut înainte de toate simplitatea, într-o acțiune rapidă, brutală... Ceea ce mă interesează pe mine sînt consecințele unui moment tragic asupra unor indivizi diferiți. Să vezi cum se comportă fiecare în fața unui fapt crucial sau într-o aventură excepțională. Asta e tot...“ Ford ar putea, cred, subscrie fraza lui George Meredith: „Acțiunea este viața sufletului, după cum este și cea a corpului“.

The Lives of A Bengal Lancer—*Lăncierii din Bengal* (1935) și *Peter Ibbetson* (1935) sînt cele două filme care au impus numele lui *Henry Hathaway*. Despre *Peter Ibbetson*, André Breton scria entuziasmat: „Un film prodigios, triumf al gândirii supra-

realiste". Orientat mai târziu spre maniera documentară în filmul de ficțiune, Hathaway nu a urmat drumul pe care el însuși l-a deschis cu *Peter Ibbetson*. Caracterul oniric al acestui film a fost relevat și de Ado Kyrrou care vedea aici, în respectiva poveste de dragoste, „visul care-și atinge adevărata măreție și, materializându-se, unește cele două corpuri". Este un film european, aș zice, al lui Hathaway, în sensul în care adjectivul acesta este privit ca un semn al nobileței culturale. *Casa din strada 92* (1945), *Kiss of Death — Sărutul morții* (1947) nu mai au parcă nimic comun cu opera precedentă. Iar superproducțiile ulterioare, admirabile mecanisme, perfect puse la punct, fac parte din tendința documentară a realismului american postbelic: *North to Alasca — La nord, spre Alasca* (1960), *Hatari* (1961), *How The West Was Won, — Cum a fost cucerit vestul* (1961—1962), *Circus World — Lumea circului* (1964).

Lewis Milestone a devenit celebru datorită aceluși mult lăudat *All Quiet on the Western Front — Nimic nou pe frontul de vest* (1930). Milestone este un realist care caută adesea metafora imaginii cinematografice sau care tratează uneori comedia în spirit realist: *The Front Page — Pagina întâi* (1931). Aici, de altminteri, Milestone exploatează posibilitățile travellingului pe care îl reabilitează, la acest început de eră a sonorului.

Alexander Korda realizează filme istorice în care primează punctul de vedere realist-psihologic: *Private Life of Henry VIII — Viața particulară a lui Henric al VIII-lea* (1932). Seria „vieților private" continuă, dar filmele lui (Korda este și un important producător care a relansat cinematografia britanică) se înecă curînd în fastul costumelor și al decorurilor, pierzîndu-și astfel implicit interesul. Este

incă un exemplu al falimentului la care duce înconsecvența artistică.

Autoare a unui singur film (*Mädchen in Uniform* — *Fete în uniformă*, 1931) Leontine Sagan aduce pe ecran adevărul vieții de internat din Germania și filmul este, mi se pare, mult mai important decât ar părea din istoriile curente ale cinematografilei, deoarece a fost unul dintre primele care au adoptat un punct de vedere psihologic în tratarea unor asemenea teme. Există apoi la Leontine Sagan o poezie realistă a detaliilor care ne permite să facem o legătură între acest film și opera lui Vigo.

III

Cukor — Capra — Duvivier — Ophüls reprezintă o anume unitate care ar merita semnalată ca atare. Realismul tandru, aș zice, o anume eleganță a stilului, uneori chiar o bonomie, totdeauna o fluiditate a povestirii mereu adevărată în detaliile ei, dar niciodată de un realism crud — fac ca opera acestor cineaști atât de diferiți să fie înrudită.

George Cukor creează o operă în care coexistă, într-o perfectă simbioză critică, ironia și lirismul poetic.

Cukor, remarcă Jean Domarchi, „se acomodează foarte bine genurilor stabilite de tradiția hollywoodiană, dar ușurința pe care o dovedește în realizarea unei comedii, a unui western, a unui film istoric sau a unei drame, vine înainte de toate din faptul că el nu se simte de loc legat de convențiile care guvernează aceste genuri... Abordînd un gen perfect determinat, el manifestă cea mai deplină libertate. (...) Geniul lui Cukor este pur cinematografic fiindcă el jonglează cu formele cele mai curente ale narațiunii cinematografice, reînnoindu-le însă rețetele și adaptîndu-le atât nevoilor pove-

tirii lui, cât și sensibilității lui“. Cukor știe să dozeze totdeauna perfect drama și comedia, iar realismul său ține și de această perpetuă alternanță între zimbet și lacrimă. În același sens inovează el și melodrama. Atent totdeauna cu detaliul, căruia îi conferă autenticitate, Cukor știe să-și strunească povestirea și să-i găsească, pe tot parcursul, tonul corect, „adevărat“. Aici cred că trebuie căutat și secretul — adeseori cercetat — al lui Cukor — creator de vedete: el a reușit totdeauna să obțină cele mai bune interpretări de la actorii (și mai ales de la actrițele) pe care i-a folosit. E un fenomen care se poate observa în aproape toate filmele lui, de cele mai diferite genuri: *Camille* (1936), *Gone With The Wind* — *Pe aripile vântului* (1939), *The Women* — *Femeile* (1939), *A Woman's Face* — *Fața unei femei* (1941), *Two Faced Woman* — *Femeia cu două fețe* (1941), *Gaslight* — *Lampa cu gaz* (1944), *Born Yesterday* — *Născut ieri* (1950), *The Actress* — *Actrița* (1953), *It Should Happen, To You* — *Ți s-ar fi putut întâmpla și ție* (1953), *A Star Is Born* — *S-a născut o stea* (1954), *The Girls* (1957), *Let's Make Love* — *Să facem dragoste* (1960), *My Fair Lady* (1963) etc. Printre actrițele care au reputat, în filmele lui Cukor, cele mai importante succese din cariera lor se numără aproape toate starurile americane, de la Greta Garbo la Ingrid Bergman, de la Joan Crawford la Audrey Hepburn, de la Judy Garland sau Judy Holliday la Sophia Loren sau Marilyn Monroe. „Fiecare moment al filmelor sale, scrie Luc Moullet, este într-un fel o descoperire a ființei umane și ne propune o artă pur umanistă...”

Frank Capra, unul din principalii autori de comedii de salon, este un optimist candid, un etern bine dispus, specific perioadei New Deal-ului. Aces-

tei bune dispoziții continue nu i se potrivește însă în nici un caz ideea lui Henry Miller: „A fi vesel înseamnă să fii un nebun în libertate, într-o lume de tristețe și de fantome“, pentru că Frank Capra este autorul unor comedii blinde. *It Happened One Night* (1934) este un film tipic al lui Capra: o comedie ușoară, dar care rupe cu tradiția hollywoodiană, cu ceea ce Lewis Jacobs numea „ticurile Hollywood-ului“.

Max Ophüls este un autor căruia criticii de la *Les cahiers du cinéma* i-au creat un nou renume, pornind de la un paradox: „Era tot atât de subtil pe cât era crezut de greoi, tot atât de profund pe cât era socotit de superficial... Era socotit demodat, desuet, arhaic, în vreme ce el trata de fapt subiecte eterne: dorința fără dragoste, plăcerea fără dragoste, dragostea fără reciprocitate. Luxul și lipsa de griji nu constituiau decât cadrul favorabil pentru această pictură crudă“. (Truffaut și Rivette). Eu unul cred că, în afară de *Liebelei* (1933), Ophüls era și în realitate așa cum părea. Cine revede azi *La tendre ennemie — Dușmana blîndă* (1934), *De la Mayerling la Sarajevo* (1940), *Letter From an Unknown Woman — Scrisoarea unei necunoscute* (1948), *La Ronde* (1950), *Madame de...* (1953) sau *Lola Montes* (1955), cine le revede fără ochelarii împrumutați de la Truffaut și Rivette, nu cred că descoperă ceva deosebit pe ecran.

IV

Cocteau creează, am văzut, o lume poetică specifică, unică, în filmele sale. *René Clair* e un stilist. Barthélémy Amengual constată că „o dată cu Clair, stilul, legat poate mai puțin de manieră cât de materie, se transformă în *lume*“. Clair era, și îl poți desluși ca atare în opera lui, un trist de-

ghizat. În 1916, el publica sub adevăratul său nume, René Chomette, versuri ca acestea:

„Il pleut sur moi dans la forêt d'automne

Quels sont au fond de moi ces échos qui raisonnent...”

Clair are fără îndoială un farmec special și o eleganță evidentă. El încearcă să acordeze cu lumea comică a lui Mack Sennett propria lui aristocrație intelectuală: astfel ia naștere specificul filmelor sale. În afara aceluși prim *Entr'acte*, filmele lui Clair sînt, în ciuda aparențelor, de factură mai degrabă literară. (De aci va începe și decadența lui, în deceniul al șaselea.) Ironia lui dobindește virtuți poetice prin eleganța intelectuală cu care se manifestă. *Le Million* — *Milionul* (1930), *À nous la Liberté!* — *A noastră e libertatea!* (1932), *Le dernier milliardaire* — *Ultimul miliardar* (1934), *Break the News* — *Știri false* (1937), *I Married a Witch* — *Nevastă-mea vrăjitoarea* (1942), *It Happened Tomorrow* — *S-a întîmplat mîine* (1943), *Le silence est d'or* — *Tăcerea e de aur* (1947) — justifică afirmația lui Glauco Viazzi: „Căderea unei lumi autonome are loc, la Clair, pornind de la elemente reale, descarnate, reduse la esența lor”. Poezia derivă din atașamentul artistului pentru lumea pe care o vede cu ochi de îndrăgostit de viață. Ironia este binevoitoare, nu acidă, și de aci eleganța, subliniată și de perfecta raționalitate a construcției dramatice. „Această artă infinit nuanțată, cu o linie puțin cam subțire, dar puternică prin grația ei, ca cea a lui Marivaux, evocă mai mult decît arată. René Clair... a început să facă să circule în lume un balet vesel și melancolic fără de care, astăzi, ne-ar lipsi ceva din felul nostru de a iubi viața...” (Bardèche și Brassillach). Ulterior rigoarea stilistică, grația mișcării și farmecul

poetic autentic dispar din opera lui. După 1950, filmele sale rămân imitații ale unei opere inimitabile.

Numit, pe vremea cînd lucra încă în Germania, „Griffith al Europei“, apreciat în timpul activității sale la Hollywood, drept „cel mai bun regizor american“¹, *Lubitsch* — cum remarcă Herman G. Weinberg — „ne-a părăsit lăsîndu-ne un suris melancolic adresat absurdei comedii umane“. Filmele lui Lubitsch sînt caracterizate de acel celebru „the Lubitsch touch“² — pe care tot Weinberg îl definește astfel: „În esență *the Lubitsch touch* era acea permanență îndrăzneată, *gag*-ul, cu o deosebire însă. El nu se baza pe grotesc sau violență, pe șmecherie sau extravagantă, așa cum se întîmplă cu cele mai multe *gag*-uri. Și nu era niciodată introdus într-un film de dragul lui propriu. *Lubitsch touches* erau totdeauna o parte integrantă a povestirii, erau comentarii ale povestirii, insinuînd fapte care erau astfel semnalate cu cea mai mare dibăcie. Erau figurile de stil ale unui limbaj cinematografic, generate de un scepticism plin de umor.“ Filmele lui Lubitsch au o eleganță care a rămas unică pînă astăzi în istoria comediei cinematografice. Pentru că Lubitsch rămîne singurul gentleman al comicului.

Dar marea comedie din această perioadă — o comedie care creează un univers aparte — este cea a lui Laurel și Hardy (Stan și Bran) și mai ales cea a fraților Marx.

¹ Orson Welles îl numea „un gigant“ adăugînd că „talentul și originalitatea sa erau uimitoare.

² touch = trăsătură, tușeu.

IX. FILMUL CONTEMPORAN

1. DECENIUL AL CINCELEA

Până în 1940, cinematograful urmează, *grosso modo*, dubla cale a montajului de atracții sau a filmului pur descriptiv. Eisenstein, pe de o parte, și o mare parte a filmului american, pe de alta, reprezintă cei doi poli în jurul cărora gravitează, aparent fără posibilitatea vreunei alte ieșiri întreaga cinematografie. Dacă filmul sonor a început prin a fi aservit teatrului, povestirea cinematografică de după 1930 era, în cea mai mare parte, dependentă de tehnica romanescă. „Pentru că cinematograful a devenit povestire, scria Malraux, adevăratul său rival nu este teatrul, ci romanul. Cinematograful poate povesti o întâmplare și în aceasta constă forța sa. Cinematograful și romanul.” Numai că romanul nu este nicidecum rivalul cinematografului, ci, dimpotrivă, modelul său. Dacă la început a fost utilă — fiindcă a dus la căutarea și, implicit, la găsirea unor drumuri noi în ceea ce am numit povestirea cinematografică — această poziție de dependență a devenit curînd și o frînă în evoluția filmului. Academizarea cinematografului, cum i s-a zis uneori fenomenului, de aci derivă.

Majoritatea filmelor acestei epoci sînt construite pe baza unui decupaj devenit poncif, în care regulile de a prezenta o acțiune — alternarea secvențelor și alternarea planurilor înăuntrul secvențelor — erau aproape mereu aceleași, povestirile cele mai diverse fiind realizate după un decupaj similar. În această perioadă, decupajul urmează „reguli” într-o asemenea măsură, încît au putut apărea manuale cu tema: cum se scrie un decupaj (sau un scenariu) pentru un film. Pasul care trebuia făcut era acela de a elibera filmul de constrîngerile severe ale decupajului specific acelor ani. Teroarea montajului trebuia inevitabil să ducă la o revoluție împotriva ei. Pentru că montajul nu mai servea povestirea cinematografică, ci aceasta ajunsese, dimpotrivă, sclava lui. Ceea ce trebuia să se întîmple era o cinematografizare a cinematografului, dacă mă pot exprima astfel. (Ceea ce nu va împiedica, în penultimul și mai ales în ultimul deceniu, după victoria acestei revolte împotriva montajului, după desăvîrșirea acestei „cinematografizări”, să se revină în filmul de azi la o nouă formă a dominației montajului: Resnais, Godard și tinerii cinești americani ajung, în spirala evoluției filmului, la redescoperirea importanței esențiale a montajului, aflîndu-se însă la un nivel superior pe spirală). Cînd face paralela dintre film și roman, Malraux vorbește despre „mizanscena romancierului”: „Numesc mizanscena unui romancier alegerea instinctivă sau premeditată a momentelor la care se oprește și mijloacele pe care le folosește pentru a le da o semnificație deosebită.” Mizanscena cinematografică a deceniului al patrulea operează această alegere a momentelor (rezumarea acțiunii) și a mijloacelor într-un mod mai mult sau mai puțin standard. Povestiți-i unui pasionat frecventator al

cinematecilor un subiect de film și el va putea, fără multe greșeli, să refacă decupajul specific al acestei epoci.

Anii de după 1940 au fost anii revoltei împotriva montajului. Revolta a pornit din două direcții, pe două fronturi.

Prima a fost cea a răscoalei împotriva montajului eisensteinian. Personalitățile care au devenit eroii acestei răscoale sînt Orson Welles și William Wyler, dar și Eisenstein însuși. Revoluția era cea a introducerii unei practici oarecum noi: profunzimea cîmpului. Spun oarecum noi, deoarece, ca soluție fotografică, profunzimea cîmpului nu era necunoscută. O folosisse Eisenstein (*Linia generală*) sau Renoir. A fost însă necesară o perfecționare tehnică a lentilelor pentru ca utilizarea profunzimii cîmpului să poată deveni o metodă.

Eisenstein, Wyler și Welles folosesc profunzimea cîmpului în scopuri diferite. În *Ivan cel Groaznic*, Eisenstein urmărește două intenții: intensificarea dramatismului unei scene și stilizarea imaginii, pentru a provoca, prin compoziția ei, un șoc. Ivan stă în fața unei deschideri a zidului și privește procesiunea de oameni veniți să-l roage să accepte tronul: în prim-plan Ivan, în fund, în plan general, mulțimea. Sau: Ivan stă într-o sală imensă și meditează — aci Ivan e în prim-plan, în timp ce în plan general, pe bolțile misterioase ale sălii, se proiectează umbra lui și cea a unui glob terestru. Montajul de atracții nu este abandonat aci, ci e adus la o altă formulă: în același cadru, Eisenstein montează două imagini care, prin simultaneitatea lor, creează tot un montaj de atracții — sincron, nu diacronic. Compozițiile în profunzimea cadrului reprezintă totodată la Eisenstein rezumate ale acțiunii. Procedul va fi reluat mai tîr-

ziu în numeroase filme: un deținut în lagăr se află în primul plan, în spatele lui se văd doar picioarele încălțate în cizme ale nazistului, și așa mai departe, de la Bunuel la Frankenheimer.

Wyler urmărește o altă idee: aceea de a-i acorda spectatorului posibilitatea de a-și face singur propria lui mizanscenă. Cu ajutorul profunzimii câmpului, Wyler oferă o realitate complexă, din care nu alege, prin decupaj, acele elemente pe care vrea să le ofere spectatorului, ci îl lasă pe acesta să-și fixeze singur centrul de atenție. „Am căutat să găsim un realism cât se poate de simplu, scria Wyler despre *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*. Talentul lui Greg Toland¹, de a trece fără dificultate de la un plan al decorului la altul, mi-a permis să-mi dezvolt propria mea tehnică de realizare. Astfel, să pot urmări o acțiune fără tăieturi. Continuitatea care rezultă de aci face planurile mai vii, mai interesante pentru spectatorul care studiază fiecare personaj *după propria sa dorință* și își operează singur tăieturile.“ Wyler se vrea neutru prin folosirea profunzimii câmpului, renunțând la violentarea spectatorului. El folosește compoziția în adâncime pentru a evita pur și simplu tirania regizorală a decupajului, pentru a atinge un realism cât mai desăvârșit.

Abandonînd, dimpotrivă, violentarea prin decupaj, Orson Welles folosește profunzimea câmpului cu scopul unei alte violentări. Welles folosește pînă și deformările optice ale obiectivului cu distanță focală foarte scurtă (adică acel obiectiv care permite compoziția în adâncime): planul 'general al camerei soției lui Kane, în fund ușa prin care intră Kane, în prim-plan¹ și deformat, hipertrofiat, paharul care indică sinuciderea femeii. Liniile deco-

¹ Operatorul filmului.

rului care fug, supradimensionarea unor obiecte sau personaje în prim plan, toate acestea sînt elementele șocului pe care vrea să-l provoace Welles. Dacă Eisenstein urmărește dramatizarea cadrului, pe care Wyler, în schimb, îl dorește cît mai neutru, Orson Welles, la rîndul său, folosește același procedeu tehnic pentru a șoca, pentru a violenta spectatorul. Bazin vorbește de „sadismul lui Orson Welles”; „Orson Welles caută fie un fel de obiectivism tiranic à la Dos Passos, fie un fel de întindere sistematică a realității în profunzime, ca și cum aceasta ar fi desenată pe o fișie elastică, Welles făcîndu-și plăcerea de a o întinde întîi pentru a ne face frică și a-i da apoi drumul drept în obrazul nostru. Perspectivele care fug în contraplonjeurile lui Welles sînt niște praștii bine întinse.” Pentru Welles, spune Bazin, profunzimea cîmpului reprezintă un scop estetic.

A doua direcție a fost cea a reînnoirii povestirii însăși. În compoziția filmului *Citizen Kane* — *Cetățeanul Kane*. Orson Welles nu urmează logica națiunii. Realitatea este abordată din multiple puncte de vedere. Acțiunea prezentă se împletește cu amintirile, faptele cu comentariul lor. Spectatorul reconstituie singur împlinirea biografică, pe care o urmărește pe mai multe planuri, reconstituind-o din fragmentele aparent dispartate, pe care le reprezintă fiecare secvență în parte.

Filmul este un *puzzle* — spectatorul recompune realitatea și caută el însuși adevărul. În *Memphis Belle*, Wyler înfățișează, la rîndul său, o realitate văzută și trăită parcă prin ochii și senzațiile fiecărui din eroii filmului. În secvența în culori din *Ivan cel Groaznic*, Eisenstein subiectivizează acțiunea cu ajutorul culorii: „principiul de bază, scrie realizatorul, constă în a separa culoarea de purtă-

torul ei obligatoriu, a o duce la o senzație generalizată, urmînd ca apoi această senzație generalizată să devină din nou legată de obiect." Cu acest procedeu, Eisenstein folosește culoarea ca pe un mijloc de pătrundere în universul interior al eroului, un mijloc de investigație psihologică. Robert Montgomery — preluînd, cum mai aminteam în altă parte, un procedeu folosit în 1931 de Ruben Mamoulian în *Dr. Jekyll* — identifică obiectul cu privirea unui personaj (în *Lady in the Lake* — *Doamna din lac*), Hitchcock povestește un film întreg (*The Rope* — *Fringhia*) în 10 planuri, compunînd o mișcare în cadru care să înlocuiască montajul, Alf Sjöberg înlocuiește tăietura de montaj cu schimbarea decorului în planul al doilea: în *Numai o mamă*, eroina se află în prim-plan, în camera ei, se pregătește să meargă la un bal cînd, deodată — ea rămînînd în continuare în prim-plan — decorul sălii de bal apare în spatele ei.

Fără îndoială că personalitatea lui Orson Welles este determinantă în evoluția cinematograției anilor de după 1940 (și nu mai puțin a celei de mai tîrziu). De aceea ar merita o clipă de atenție.

2. ORSON WELLES, UN AUTOPORTRET APOCRIF

Sîntem, majoritatea dintre noi, niște cocheți cărora le place să-și măsoare, din colțul ochilor, virtuțile intelectualității, așa cum alte cochete își cercetează, cu o privire fugară aruncată în oglindă, farmecul feminității. Cochetăria aceasta este fie o subliniere a prețiozității (cum o face Ingmar Bergman), a rigorii expresiei (ca la Robert Bresson), sau, dimpotrivă, a lipsei totale și ostentative a oricărei rigori (Jean-Luc Godard), fie afirmarea ex-

plicită a nepriceperii pe care numai un mare priceput (de pildă Jean Cocteau) și-o poate îngădui. Prin intermediul presei, Orson Welles cochetează adeseori cu publicul, însă în cu totul alt sens. Dacă cochetăria înseamnă simularea histrionică, măcar parțială, a unui alt rol decât cel propriu, atunci el cochetează, paradoxal, jucînd rolul unui Orson Welles ideal care în fapt este el însuși. Personajul Welles se naște din realitatea existenței lui Welles și pare cu atît mai românesc cu cît este mai sincer, mai autentic el însuși. Cred că dacă ar merge pînă la ultimele limite ale sincerității, ne-ar dezvălui un personaj în al cărui verosimil nu ar mai putea crede nimeni. Poate de aceea întreba, o dată, retoric: „Aveți cea mai mică idee, domnilor, ce ar rămîne din mine dacă aș fi consecvent cu personalitatea mea?” Și declara: „Sper că există o unitate în opera mea pentru că, dacă ceea ce faci nu-ți aparține ca sîngele și carnea ta, atunci nu prezintă nici un interes: orice operă e bună în măsura în care îl exprimă pe omul care a creat-o“.

O biografie spectaculoasă, fantastică, à la Shakespeare ar spune unii, dar aș spune, fără a-i contrazice prin aceasta cîtuși de puțin, mai degrabă à la Orson Welles. O biografie spectaculoasă în sensul cel mai propriu al cuvîntului: viața lui Orson Welles e un grandios spectacol conceput și interpretat de el, un spectacol aflat la interferența dintre realismul crud și fantasticul unde, prin hiperbolizarea ei, e proiectată realitatea. E spectacolul oferit de un geniu concepînd totul — și pe sine însuși — în dimensiunile colosalului și care, așa cum singur o spune, duce „o luptă de gigant într-un univers de pitici“. Erou al propriei sale biografii, Orson Welles este un fabulos personaj wellesian. A început în adolescență prin a fi un matur precoce

pentru a deveni apoi, la maturitate, un copil teribil. Primul său film a revoluționat arta cinematografică. Cele ulterioare s-au vrut — și sînt — și ele opere insolite ale unui artist care, cum ar spune Cocteau, „știe pînă unde să meargă prea departe“.

Autoportretul lui Orson Welles se alcătuieste dintr-o succesiune de schițe care, suprapuse, nu coincid, dar primate simultan oferă, toate laolaltă, adevăratul portret. Urmărite izolat, liniile sînt contradictorii, paradoxale, dar o dată suprapuse ele își recapătă ordonarea organică, înțelesul autentic. Portretul artistului se naște astfel dintr-un dialog cu sine însuși:

Dialogul se poartă între Welles și Welles, între creator și operă, căci opera „îți aparține ca sîngele și carnea ta“.

Schița I: C r u z i m e a

Lucy, personaj din filmul lui Welles *The Magnificent Ambersons*, povestește: „A fost odată un șef indian... Era cel mai rău indian din cîți au existat vreodată... Se numea Vendonah, altfel spus: «Strivește-totul-în — calea-sa»... Cu Vendonah nu te puteai înțelege. Era atît de orgolios, încît purta încălțăminte de fier cu care călca pe fețele oamenilor. De aceea, într-o zi, tribul a hotărît că tinerețea și lipsa lui de experiență nu sînt o scuză suficientă... și a trebuit să plece. L-au condus pînă la rîu și l-au urcat într-o barcă pe care au împins-o departe de țarm. Curentul l-a purtat pînă la Ocean și omul n-a mai revenit niciodată. Bineînțeles că asta își doriseră și ei. Deși incapabili să găsească un alt războinic vrednic de a fi șef în locul lor, ei îl urau pe Vendonah. E un sentiment pe care nu și l-au putut înăbuși“.

(*The Magnificent Ambersons* a fost realizat în 1942. Peste un deceniu și jumătate, Welles nu mai poate lucra în America și de aceea se autoexilează trecînd Oceanul.)

Toți eroii filmelor lui sînt purtătorii demoniacului, ai răului paroxistic, mai toți ucid, mai toți sînt distrugători de proporții fantastice. Kane, Arkadin, Elsa Bannister, Macbeth sînt hipertrofieri ale cruzimii și ale răului, toți calcă pe fețele oamenilor cu încălțămîntea de fier a lui Vendonah. Crima e condiția de existență a acestor personaje; cruzimea agresivă e tonalitatea filmelor. Linia, de loc sinuoasă, a acestui portret uman pe care-l formează aglomerarea de cruzime din toate filmele de pînă acum, ajunge pînă la urmă, în ultimele dintre ele, la tema lui Joseph Kay și a lui Don Quichotte, victime ale unei lumi create de predecesorii lor din opera wellesiană. (În *Procesul* — Joseph Kay este victima unui univers concentraționar, ca și Don Quichotte de altfel — crima ajunge și aci, ca și în *Don Quichotte*, la ultima ei expresie, iar în finalul filmului Welles face să explodeze bomba atomică.) Și atunci, privită astfel, ca o pledoarie, opera lui Welles capătă continuitate logică și o semnificație autobiografică, nu prin identificarea eroilor cu creatorul lor, ci prin suprapunerea mesajului acestei opere cu ideile intime ale celui care le lansează în univers. E imaginea unei lumi odioase în care simpatia artistului se îndreaptă evident spre victimele ei, în care poziția militantă a realizatorului e exprimată limpede prin dezvăluirea relelor împotriva cărora un Don Quichotte continuă perseverent să lupte („Don Quichotte supraviețuiește catastrofei atomice și, printre ruine, continuă să atace cu lancea lui realitățile care i se sustrag“).

„*Fair is foul and foul is fair*“¹ se spune în *Macbeth* și astfel afirmarea unei atît de complexe și de complicate — aparent indescifrabile — realități, devine pînă la urmă în opera wellesiană o încercare de diferențiere și, oricum, o luare de poziție pentru unul din cei doi poli, care, deși opuși, se împletesc parcă, totodată, într-o unică realitate. Orson Welles se declară pînă la urmă net de partea binelui. Într-o poezie dedicată lui Léon Jouhaux, Welles spune un categoric „NU“ cinicilor, disperaților care într-o lume încă plină de mizerie (unde „reprezentanții noștri se reunesc pentru a pune solemn în afara legii umanitatea omului împotriva omului“, unde „cruzimea este organizată pe o bază industrială“) afirmă că „noi dormim în fiecare noapte lîngă cadavrul planetei noastre“. El le opune ideea că „lozincile revoluției fac parte din morala internațională“ și le cere „să înțeleagă că omul este mai mare decît aspirațiile lui“.

S-au pus adeseori semne de egalitate între eroii lui Welles și creatorul lor, s-a încercat descifrarea personalității regizorului din jocul mozaicat al personajelor pe care le-a creat (sau interpretat). Decalcarea creatorului după desenul oferit de opera lui se dovedește însă evident simplistă. Personalitatea lui poate fi descifrată cu ajutorul operei numai dacă pornim de la afirmația lui potrivit căreia filmul nu reprezintă niciodată o realitate imediată, ci un vis, adeseori un coșmar care, aș adăuga, proiectează în limbajul criptic al imaginației onirice gîndurile, sentimentele, obsesiile, năzuințele celui care visează. Comentariul operei sale ar deveni atunci o carte de visuri, pentru uzul exclusiv al lui Orson Welles. El însuși spunea doar: „Sînt

¹ Ce-i drept e smintit și ce-i smintit e drept.

un Harun Al Raşid amnezic, care a uitat adresa unde-şi are palatul“.

Schiţa a II-a: P o e z i a

Lui Orson Welles îi place să povestească următoarea anecdotă: Întors dintr-o călătorie pe o altă planetă, un grup de savanţi-astronauţi refuză orice declaraţie, păstrînd o tăcere absolută asupra celor văzute. Pentru a-i smulge secretul, un ziarist îl urmăreşte ani de-a rîndul pe unul dintre ei şi într-o noapte, după multă băutură, izbuteşte pînă la urmă să capete un răspuns la întrebarea lui: — Ce taină pe care aţi aflat-o în vizita pe altă planetă v-a tulburat într-atît? — Am aflat, răspunde astronautul, că Pămîntul este Infernul!

Infernul? Welles: „Noi nu trăim pe marginea prăpastiei, ci în fundul ei...“ Sau: „Viaţa nu e decît o umbră care trece... o întîmplare povestită de un idiot zgomotos şi stăpînit de furie, care n-are nimic de spus“. O'Hara, unul din personajele filmelor sale, interpretat de el, se întreabă: „La ce bun să trăieşti într-o lume în care toţi trişează?“

Toate acestea trebuie confruntate cu fragmente dispartate din arta poetică a lui Welles: „Un film nu e într-adevăr bun decît dacă aparatul de filmat e un ochi în capul unui poet“ şi „vreau să mă folosesc de un aparat de filmat pentru a face poezie“.

Contradictorie mixtură de barbarie şi lirism, opera lui Welles reproduce o lume halucinantă, în descompunere, în care înlîneşti deopotrivă pasiunea de a nimici şi fragilitatea victimelor ei, timorate şi strivite. Ca din cioburile unui pahar spart într-o mîină distrugătoare, Welles reconstituie lumea pe care o detestă pentru monstruoşitatea ei, dar de care e organic ataşat pentru că e cea în care trăieşte. Contradicţie care prin proiecţie — în

care sens? — se identifică cu a sa proprie. Poate de aceea — oare aici să fie cheia? — și afirma: „Dacă ar trebui să aleg, aş alege totdeauna mai degrabă respectul decît egotismul, responsabilitatea mai degrabă decît aventura. Ceea ce contrazice personalitatea mea, care e cea a unui aventurier egotist“. Iar altădată, parcă în continuare: „Cred că sînt împărțit între personalitatea mea și credințele mele“.

Contradicția e explozivă — de unde poate barbaria violentă a operei — adeseori înfricoșătoare în cadrul acelor „blood tragedies“ shakespeariene care sînt operele sale... Scriitorul Richard Wright declara că „un singur Orson Welles ajunge. Doi ar duce la sfîrșitul civilizației.“ Welles se află în continuă, pasionantă, efervescentă căutare. Filmele sale sînt investigații, acte de cunoaștere. „Aparatul de filmat e... ceva mai mult decît unul de înregistrare: e un mijloc prin care ne parvin mesaje dintr-o altă lume, o lume care nu e a noastră și care ne introduce în miezul unui mare secret.“ Este — poate — secretul astronautilor-savanți care au văzut în acea *altă* lume tragedia *acesteia*.

Schița a III-a: Responsabilitatea

Gregory Arkadin, personaj din filmul lui Welles *Confidential Report*, interpretat chiar de el („Cînd joci un personaj începi prin a fi tot ce nu ești tu însuși, dar niciodată nu pui ceva care nu există în tine. Nici un actor nu poate interpreta altceva decît e“), povestește o fabulă: un scorpion care nu știa să înoate se apropie de malul unui rîu și roagă o broască să-l ducă în spinare pînă la malul celălalt. Broasca se teme că scorpionul o va ucide, dar acesta îi demonstrează că temerea e neîntemeiată, fiindcă astfel s-ar îneca și el împreună cu ea. Atunci broasca

Îl ia pe spinare să-l treacă riul. La mijlocul drumului, broasca simte o durere în spate: scorpionul o împunsese. „Bine, dar nu e logic!“ strigă disperată broasca. „Nu, nu e, răspunde scorpionul în timp ce se scufundă amândoi, dar n-am ce face. Așa e firea mea!“

Din *Procesul*, film de Orson Welles după Kafka: „*Hastler*: — Credeți că veți convinge juriul că sunteți iresponsabil? *Kay*: — Cred că, dimpotrivă, juriul vrea să mă convingă s-o cred... da... e o conspirație... merită să ne convingă pe toți că lumea e nebună, informă, bolnavă, absurdă, haotică... asta e jocul lor murdar... Bineînțeles că sînt responsabili!“

Welles, într-un articol publicat în 1952: „Și atunci, pentru ce merită să te bați?... Pentru om, pentru varietatea și complexitatea lui, pentru lipsa lui de limite.“

★

Urmărind simultan aceste schițe și suprapunându-le, portretul lui Orson Welles, compus din linii aparent disparate și contradictorii, capătă o ordonare logică, organică prin contopirea lor, așa cum privirea binoculară, cu o lentilă roșie și cu alta verde, oferă relief imaginii fotografiate cu procedeul anaglifelor, refăcînd sinteza elementelor dispart analizate monocromatic.

3. NEOREALISMUL

În ambele direcții, atît în răsturnarea montajului clasic cît și în înnoirea povestirii cinematografice, neorealismul italian propune propriile sale

soluții. Cred că importanța acestui curent e determinată tocmai de faptul că înnoiește în toate direcțiile.

Autorii neorealiști refuză montajul — mai precis rolul lui de creator al unui univers realist. Ei nu au dorința de a înnoi montajul, nu cultivă decupajul sever, ci par, dimpotrivă, înclinați spre o anume neglijență în acest sens, neglijență voită, care acordă mai mult firesc realismului intenționat, așa cum o cravată splendidă, cu un nod legat ușor neglijent, devine un semn de eleganță vestimentară. Visconti, Rossellini, De Santis au înțeles perfect secretul acesta. Bineînțeles însă că, mototolită, cravata face o impresie penibilă: *Due soldi di speranza* — *De doi bani speranță* de Castellani multe din filmele lui Lizzani, unele ale lui de Sica.

Realizatorii neorealiști inovează totodată și povestirea cinematografică, îndreptându-și atenția spre faptul divers, cotidian, spre documentul brut, spre problemele sociale *actuale*. Un cinematograful al mărturiei, cum l-a denumit Leprohon, al mărturiei directe, trebuia să atragă după sine și o modificare a structurii povestirii cinematografice. De Sica scria: „Căutam să ne eliberăm de povara păcatelor noastre, voiam să ne privim în față și să ne spunem adevărul, să descoperim ceea ce eram cu adevărat și să căutăm salvarea!” Iar Fellini: „După război, subiectele noastre existau, gata pregătite. Erau probleme foarte simple: cum să supraviețuiești, războiul, pacea. Aceste probleme erau la ordinea zilei, ele ni se prezentau nemijlocit, imediat, brutal.” Înnoirea povestirii derivă din noutatea subiectului și a punctului de vedere din care era abordat. Intriga convențională e abandonată în favoarea unei înfățișări directe a comportării umane, descrierea cedează locul sugestiei.

Neorealismul italian nu s-a închistat într-un regulament rigid de școală, ci a rămas mereu deschis unor multitudini de teme, de temperamente artistice și de modalități de povestire. De la filmele despre rezistență (preponderent narative) ca *Roma citta aperta* — *Roma, oraș deschis*, la cele despre șomaj (*Ladri di biciclette* — *Hoții de biciclete*), de la temele muncii (*Il camino della speranza* — *Drumul speranței* sau *La terra trema* — *Se cutremură pământul*) la cele izvorâte din studiul diferitelor categorii sociale (*Umberto D* sau *La signora senza camelie* — *Doamna fără camelii*), neorealismul își lasă deschise toate ieșirile, toate drumurile spre mai departe: *Miracolo a Milano* — *Miracol la Milano*, *Senso*, *Romeo și Julietta*. Atîta vreme cît realitatea nu e un mijloc, un pretext pentru film, ci însuși și nemijlocit subiectul, neorealismul nu putea să nu însemne o esențială înnoire și, totodată, o cale mereu deschisă. În fond, neorealismul e o încercare reușită de apropiere de om, de omul real, de omul contemporan. De aceea s-a și subliniat adesea caracterul umanist al acestui curent. Unei realități re-create, unei realități folosite ca mijloc, ca vehicul, neorealismul îi contrapune contemplarea directă a realității. Ceea ce nu înseamnă nicidecum reproducere a realității. Căci ceea ce a dat valoare neorealismului au fost personalitățile artistice ale acestui curent. Rossellini, Visconti, De Santis sau De Sica nu sînt reporteri. Realitatea e filtrată prin ochii lor, prin temperamentul lor artistic, prin personalitatea lor. Departe de a omogeniza, neorealismul trăiește prin diversificarea artistică a operelor. Nu e o școală. E un climat, spune Patrice C. Howard.

Sursele neorealismului sînt surprinzător de variate și unele din ele, cele mai importante, par parado-

xal de străine stilului acestui curent. Cea mai importantă a fost cinematograful lui Eisenstein și al lui Pudovkin. A fost apoi Renoir și Vigo, și chiar Carné (cum declara Luciano Emmer). În fine, literatura americană contemporană: Dos Passos, Hemingway, Steinbeck, Faulkner, ca și cea veristă italiană, în primul rînd Giovanni Verga.

Chiar diversitatea părerilor realizatorilor neo-realiști despre ce este neorealismul dovedește că nu e vorba de o școală. Emmer spunea: „Trebuia să ne apropiem de viață, să facem cinematograf viu“. Rossellini declara: „Neorealismul e o apropiere morală care devine un fapt estetic“. De Sica și Zavattini renunțau la personajul literar-cinematografic optînd pentru omul simplu de pe stradă. Zavattini considera că „filmul italian și-a cîștigat prioritatea datorită sincerității din care își trage seva“, iar Visconti: „în ceea ce mă privește, după ce am ajuns la documentul crud, la limbajul direct al lucrurilor, trebuie să dramatizez“, în timp ce Antonioni își exprima, puțin mai tîrziu, convingerea — anti-zavattiniană, ca să zic așa — că „singurul mijloc de a prelungi în mod util neorealismul este de a-l interesa mai mult de interior decît de exterior, de a exprima sentimente mai degrabă decît de a alege decoruri“. Și astfel, din neorealism se naște o negare a lui, care e însă în același timp propria sa continuare: Antonioni, Fellini.

Roma, oraș deschis de Rossellini (1945) a însemnat punctul de plecare al înfloririi curentului (*Osessione* al lui Visconti — 1942 — era doar un precursor: „Cu *Osessione*, scria Antonio Pietrangeli, irupea în cinematograful nostru realitatea brutală“). Leprohon afirmă că Rossellini este „tatăl neorealismului, așa cum Lumière este tatăl cinematografului“. Rossellini nu are studiouri la dispoziție —

deci turnează pe străzi, nu are reflectoare — deci imaginea nu va fi îngrijită, ci cenușie ca la jurnalul de actualități, el nu are nici timp și, deci, decupajul va fi neelaborat, de multe ori improvizat. Astfel se creează un stil, o metodă de turnare. Înăuntrul curentului există o mare diversitate, dar totodată un spirit de echipă, ca să-l numim astfel. Fellini este coscenarist la *Roma, oraș deschis* și la *Paisa* ale lui Rossellini, sau scenarist pentru *Il Miracolo* sau *In nome della legge* — În numele legii al lui Germi, este asistentul lui Lattuada și turnează apoi un film după o idee de Antonioni; Antonioni figurează ca scenarist pe genericele unor filme de De Santis (*Caccia tragice* — *Vânătoarea tragică*, alături de Lizzani), de Rossellini și de Fellini (*Lo Sceicco bianco* — *Șeicul alb*); Mario Soldati devine actor într-un film al lui Castellani, Lizzani joacă într-un film de Aldo Vergano al cărui scenarist e De Santis, același care apare și pe genericele unor filme de Visconti (*Ossessione*), de Rossellini, de Marcello Pagliero. Alături de Rossellini, opera unui De Santis e tipică pentru neorealism, pentru metodele folosite. Și ar fi cred, util, cu titlu de exemplu, să urmărim ceea ce am putea numi fișele a patru realizatori, a căror operă reprezintă tot atâtea ipostaze posibile ale neorealismului: Rossellini, De Santis, De Seta, Germi.

Roberto Rossellini. Poți să-l iubești sau nu, poate să-ți placă sau nu, poți să-i asimilezi senzorial un film sau să-l refuzi pe un altul — oricum, Rossellini rămîne unul din acei „grands messieurs“ ai cinematografilei, rasă din care face parte un Jean Renoir, de pildă. Sentimentul pe care îl ai față de filmele lui e în genere acela al întîlnirii cu unica posibilitate a tratării

subiectului. Chiar dacă nu-ți place un film al lui Rossellini — lucru pe care-l înțeleg foarte bine, fiindcă multe din filmele lui nu-mi plac — simți că ceea ce vezi e singurul fel în care putea fi filmată *acea* realitate, *acel* film. Adeziunea sau neadeziunea la cutare operă a lui Rossellini îi corespunde adeziunii sau neadeziunii la felul în care opera cu pricina a fost realizată. Nu mă refer aici la aspectul formal, la forma operei: ci la un fel aparte de a vedea realitatea filmică. Adică la constatarea: *acest* lucru trebuia spus *astfel*. Rossellini este singurul autor posibil al filmelor sale. Rossellini face parte din acei artiști ai ecranului care își imprimă în mod absolut, așa zice, personalitatea asupra operei. E unul din acei creatori de universuri precis delimitate, de galaxii care nu se aseamănă cu nici o alta, care sînt de neconfundat. Existența unui asemenea univers este sensul unei mari personalități artistice. Nu aduc, firește, astfel nici un blam altor artiști care rămîn personali fără a-și crea însă un univers propriu. Distincția e netă: unii au creat un stil propriu, alții un univers unic, nemultiplificabil. (După cum unii creează perfecția pe baze date, preexistente, în timp ce alții creează aceste baze, inovînd, revoluționînd. Distincția nu presupune neapărat și o ierarhizare de valori — mai cu seamă pentru că ierarhizările mi se par detestabile.) Cînd este că stilistic opera lui Rossellini nu e nicidecum unitară. Realizatorul cunoaște două (cel puțin două) etape diferențiate în creația sa, iar filmele lui sînt adesea — repet, din punct de vedere stilistic — atît de diferite, încît unui privitor superficial i-ar putea părea iscate din mîini diferite. Unitatea operei stă în unicitatea universului. Universul acesta este definibil pe plan senzorial tot așa de bine ca și pe plan intelectual. Tematic, opera

lui Rossellini este foarte variată. Epistemologic, ea este unitară. Realizatorul se apropie de fenomenul care constituie obiectul filmelor sale în același fel. („Încerc totdeauna să rămân impasibil, găsesc că ceea ce e surprinzător, extraordinar, emoționant în oameni, e tocmai faptul că marile gesturi sau marile acțiuni se produc în același fel, cu aceleași ecouri ca și măruntele acțiuni de zi de zi; încerc, cu aceeași umilitate, să transcriu și unele și altele: există aici o sursă de intens dramatic.“) Chiar dacă stilul poate fi uneori o treaptă a recunoașterii unui autor, pe Rossellini îl recunoști numai privindu-l la o altă treaptă: atitudinea lui specifică față de viață. Tocmai această atitudine stă și la baza considerării lui ca descoperitor al neorealismului.

Afirmația curentă: {Rossellini = inventator al neorealismului, poate fi intrucitva argumentată. Aș spune mai degrabă că, *dacă* neorealismul ar fi avut un descoperitor, acesta ar fi fost Rossellini. Dar cum mă îndoiesc că un asemenea lucru poate fi „descoperit“¹, cred că adevărul se află în situarea lui Rossellini într-un virtual virf al neorealismului

¹ După cum, o dată cu André Bazin, mă îndoiesc că există un neorealism: „Neorealismul este o descriere globală a realității de către o conștiință globală. Înțeleg prin aceasta că neorealismul se opune esteticilor realiste care l-au precedat... prin faptul că realismul lui nu se referă atât la alegerea subiectelor, cât la acea „*prise de conscience*“. În alți termeni, neorealismul se refuză prin definiția analizei... personajelor și a acțiunilor lor. El consideră realitatea ca pe un bloc, desigur nu incomprehensibil, dar indisolubil... Termenul de neorealism nu ar trebui niciodată folosit ca substantiv, decît pentru a desemna ansamblul de regizori neorealiști. Neorealismul nu există în sine, nu există decît regizori neorealiști, fie ei materialști, creștini, comuniști sau tot ce vreți... Nu există neorealism pur. Atitudinea neorealistă este un ideal de care te apropii mai mult sau mai puțin.“

(ca *atitudine*, cum spune Bazin). De altminteri, Rossellini însuși refuză definirea neorealismului ca pe o religie cu adepții și preoții ei. „M-au botezat: inventatorul neorealismului italian. Ce înseamnă aceasta? Nu mă simt de loc solidar cu filmele care se fac în țara mea. Mi se pare evident că fiecare posedă realismul lui propriu și că fiecare socotește că al său este cel mai bun. Ca și mine. «Neorealismul» meu personal nu este altceva decât o poziție morală care ține de trei cuvinte: dragostea de aproape“.

Rossellini constată faptele așa cum sînt, le privește de pe o anumită poziție morală, dar se refuză oricărei fabulații care ar însemna pentru el o prejudecată asupra temei de care se apropie. Rossellini se apropie de realitate pentru a o cerceta în sensurile — sau mai precis în manifestările — ei mai adînci, depășind suprafața lucrului. Pentru Rossellini, filmul neorealist este, pur și simplu, un film care pune și își pune probleme. Un film care își propune să stimuleze gîndirea, meditația. Neorealismul este deci o orientare spre realitate, cu o atitudine precisă: aceea a înlăturării straturilor superficiale, pentru pătrunderea în adîncime.

Giuseppe de Santis își întrerupe studiile juridice pentru a deveni întîi critic cinematografic — unul dintre cei mai dotați și combativi militanți pentru înnoirea cinematografiei italiene — apoi colaborator la filmele unor regizori ca Visconti, Vergano, Rossellini. Debutează ca realizator în 1947 cu *Caccia tragica* — *Vînătoarea tragică*, un debut răsunător prin care se afirmă ca unul din marile talente ale cinematografiei italiene post-belice. Comunist, De Santis își începe cu acest film seria de opere cu temă socială, explorări ale unor

problematici sociale acute în patria sa, vehemente rechizitorii împotriva unor nedreptăți: în fiecare film „încerc să pun și să rezolv anumite probleme. Încerc să exprim condiția oamenilor în societatea modernă, eforturile lor pentru a schimba ceea ce îi împiedică astăzi să fie fericiți. Mă străduiesc să dau oamenilor care nu-l au, spiritul luptei și să arăt că solidaritatea umană e condiția necesară pentru a schimba ceea ce e rău în societate.”

Succesului de debut îi urmează un șir de filme care definesc personalitatea aparte a lui De Santis în curentul neorealism. *Riso amaro — Orez amar* — (1948), *Non c'è pace fra gli ulivi — Nu e pace sub măslini* (1950), *Roma — ora 11* (1952) (aici De Santis, fidel ideilor sale, voia ca „aceste 200 de fete să alcătuiască un fel de inimă imensă”), *Anna Zacheo* (1953), *Oameni și lupi* (1956) („era un film de repeliere, de retragere”) — *Italianii sînt oameni cumsecade* (1964), iată momente diferite ale unei traiectorii ce coboară. Explicația? Desigur că o explicație există și ne-o oferă însuși De Santis, care are neconținut de înfruntat — în urma poziției sale marxiste — dificultatea de a-și găsi producători și rigorile unei cenzuri severe: acest climat „nu permite unui regizor să se exprime liber, să-și urmărească exigențele umane și poetice cele mai profunde”. Dar explicația constă totodată și în incapacitatea realizatorului de a-și găsi scenariile adecvate intențiilor sale, care se înecă adeseori într-un romantism desuet sau într-un melodramatism penibil, în povestirile uneori inabil construite, contrastînd cu sinceritatea violentă a stilului său.

De Santis a avut un start strălucitor — printre meritele sale se înscrie și acela de a fi lansat vedete ca Silvana Mangano, Lucia Bose, Raf Vallone — plasat pe orbita cinematografilei el își continuă de

atunci revoluția păstrind aceeași traiectorie circulară din care inerția nu-i mai permite parcă nici o deviere care să însemne evoluție; dar rotindu-se pe loc, astrul se răcește treptat, și își pierde strălucirea.

De Santis este autorul unei opere singulare prin contrastele care o caracterizează. Filmele lui prezintă întâlnirea dintre patetismul liric, specific cinematografiei sovietice și filmul de acțiune american. Sînt un amestec ciudat, surprinzător dintre un realism crud, aspru, și un sentimentalism uneori supărător, dintre impulsivitate, violență primară și blîndețe caldă, care ajunge pe alocuri pînă la melodramă. O duritate adesea exacerbată se împletește cu un cult pronunțat pentru rafinamentul stilistic al imaginii. Brutalitatea acțiunii este exprimată de De Santis în imagini de o frumusețe lirică cuceritoare. („Poziția mea față de realism implică o transfigurare a realității. Arta nu este reproducerea unor simple documente... După mine, realismul nu exclude nici ficțiunea, nici toate mijloacele clasic cinematografice... Trebuie să ajungi la realism dinăuntru în afară“.) Temele sociale, tratate dur, se împletesc cu un erotism puternic, paroxistic (neo-erotism, l-au numit unii comentatori). De multe ori, filmele lui deconcertează din cauza acestor contradicții, personajele lui pendulează între realism și violența acțiunii sau între melodramă și incandescență senzualitate. Această senzualitate nu izvorăște numai din erotismul pe care îl descriu, ci și din acea brutală alternanță între asprime și frumusețea formală cu care e exprimată, între incrințenare și înduioșare. Fie că accepți sau respingi aceste filme, fie ă te lași purtat de ele sau te împotrivești imperfecțiunilor lor, fapt

é însă că, văzindu-le, urmărești, simți căldura artistului care le-a creat și care e uneori cuceritor.

Vittorio De Seta s-a născut în 1923, la Palermo. Ambele date sînt esențiale: prima indică generația (o a doua generație neorealistă, ca să zic așa), cealaltă — apartenența siciliană. După studii de arhitectură întrerupte, De Seta se dedică cinematografiei. „Am fost cuprins, destul de tîrziu, la 30 de ani, de nevoia de a face filme; îmi venea ușor, spre deosebire de arhitectură“. Primul contact este cu Le Chanois, al cărui coscenarist și asistent de regie devine în 1953. Apoi descoperă, vreau să spun asimilează, neorealismul (de pildă tehnica anchetei zavattiniene). „În materie de cinema — zice el — sînt un autodidact“.

Un șir de documentare siciliene pe care le realizează ca scenarist, regizor, operator, montor și chiar autor al coloanei sonore, îi aduc aprecierea cvasi-unanimă și premii internaționale. Printre aceste opere se numără și documentarul, realizat în 1958, *Pastori di Orgosolo — Păstorii din Orgosolo*. Peste trei ani, De Seta reia tema într-un lung metraj artistic: *Banditi a Orgosolo — Bandiții la Orgosolo*. Documentaristul riguros, cercetătorul atent al realității are abia acum revelația ei. De Seta descoperă realitatea și este aparent ingenuu în surprizele capitale pe care le are, declarînd (după cele 11 documentare pe care le realizase): „Mărturisesc că nu m-aș fi așteptat niciodată ca o simplă anchetă în lumea rurală se ducă la o răsturnare atît de completă, atît de neașteptată a tuturor opiniilor și convingerilor mele“.

Bandiții din Orgosolo (De Seta este și în acest caz autorul complet al filmului) depășește faza pitorescului folcloric și pe cea a documentarului etnogra-

fic, devenind o analiză a intimității lumii pe care o înfățișează, o operă realistă în sensul cel mai pur al cuvîntului (interpretată de neprofesioniști). Punctul de vedere al artistului — și de aici și viçoarea, ritmul și asprimea filmului — este unul interior. Sensul investigației lui De Seta este centrifug, nu centripet. Vreau să spun că realizatorul nu circumscrie lumea pe care o investighează, ci mișcarea este inversă, de explozie a nucleului ei, a miezului acestui univers. Artistul descoperă întii mecanismul intim, particular al acestei lumi pe care abia apoi o prezintă în felul în care îi apare ea unui ochi exterior. „Am vrut să arăt cum, împins de o logică înfiorătoare, un păstor pașnic poate deveni hoț și criminal.“ Traectoria creatoare — esențialmente neorealistă, dar ajungînd la un nivel superior al neorealismului — urmărește cele două faze descrise de realizator: „Adevărul este brut, grosolan, dispersat. Riști să te pierzi în el... Pînă la urmă adevărul devine realitate poetică, inspirație.“

Preocupat ca totdeauna de problemele concrete ale epocii sale, De Seta își realizează ultimul film, *Un uomo e metà*, — *Un om și jumătate*, declarînd că „în această epocă de nebunească extraversiune, m-a interesat să fac un film despre introspecție, în această epocă de astronauti, să povestesc istoria unui «intronaut»“.

Opera lui De Seta se înscrie în filonul documentarului epic al lui Eisenstein și al lui Visconti din *La terra trema*. Este parcă descrierea unui Marte, făcută de un pămîntean asimilat, încetățenit printre marțieni.

Pietro Germi este ceea ce s-ar putea numi un spirit concret. Nu-i sînt proprii nici alambicările, nici filtrările poetice ale realității căreia i se

adresează. („O producție cinematografică experimentală mă interesează întocmai ca o carte. Mult — puțin, ceva tot am de învățat. Din *L'année dernière à Marienbad*, nu înțeleg însă nimic; ce pot învăța?... Pe Antonioni îl stimez mult, îmi ridic pălăria în fața lui. Însă nu-i iubesc filmele, pentru că mă plictisesc... mie aceste probleme nu mi spun nimic... Într-un cuvânt, eu trăiesc într-o altă lume, și mă interesează cu totul alte lucruri...”)

Opera sa se află însă la un virtual punct de întâlnire dintre filmul de acțiune american (Germi e un mare admirator al lui John Ford) și problematica socială a neorealismului italian. În fond, Germi încearcă la începutul carierei sale — și întreaga sa cale creatoare este o continuă tatonare, presărată cu mari reușite dar și cu penibile eșecuri — să facă posibil imposibilul: transformarea în spectacol a investigației libere în forma specifică neorealismului. Virtuțile filmelor sale se află în spiritul lor neorealist; deficiențele — în introducerea forțată a temei și a manierei particulare de a o trata în tiparele narațiunii cinematografice tradiționale. Aflat cu cite un picior în două lunturi, Germi riscă fatal tot timpul să-și piardă echilibrul.

Ceea ce este valoros în *In nome della legge* — *În numele legii*, *Il cammino della speranza* — *Drumul speranței* sau *Il ferroviere* — *Feroviarul* este tocmai șirul de instantanee sincere, directe, autentic realizate în maniera neorealismului. (Inițial *Feroviarul* se intitula programatic *Un giorno e tutti i giorni* — *O zi ca toate celelalte*). Iar ceea ce grevează asupra acestor filme este fabulația convențională în care se înecă pînă la urmă faptul de viață autentic: finalul dulceag din *În numele legii*, idila siropoasă din *Drumul speranței*, accentele melodramatice din *Feroviarul*. În fond, Germi este un căutător al

filonului artistic, în continuă străduință de a se păstra la linia de plutire comercială. Dacă opera sa a adus servicii neorealismului — și Germi este fără îndoială unul dintre neorealiștii importanți — aceasta s-a petrecut în cadrul unei tentative sui-generis: Germi este războinicul care, pentru a cuceri o cetate, nu o incendiază, ci încearcă să-și atragă simpatia asediaților transformându-i în aliați. El obține adeseori pînă la urmă victoria, nu fără a lăsa însă o impresie penibilă din cauza acelor permanente ocheade complice cu care încearcă să te seducă realizatorul, strecurînd tot felul de dulcegării pe parcursul sau în finalurile povestirilor lui.

Divorzio all'italiano — *Divorțul italian* și *Sedotta e abbandonata* — *Sedusă și abandonată* sînt încercări — aflate, cred, sub evidentă influență a comediei americane dintre cele două războaie — de a face critica socială digerabilă, vreau să spun de a o face comercială.

Germi se plînge că a fost nevoit să facă aceste concesii. Cineva spunea despre *În numele legii* că, obligat la un asemenea final, filmul n-ar fi avut voie să fie turnat. Și altcineva propunea ca pe viitor filmele lui Germi să fie proiectate fără aceste episoade sau încheieri lacrimogene. Soluția ar permite eliminarea zgurii și ar asigura păstrarea unor valori certe. Germi este un cineast a cărui valoare stă nu în opera lui integrală, ci în antologii din această operă. Inconsecvența realizatorului își găsește o încercare de explicație în declarațiile sale: „Știu că sînt acuzat de eclecticism. Dar sînt incapabil să vorbesc mereu despre același lucru. Mă interesează totul, de la cei doi cosmonauți ruși pînă la etatizarea industriei energetice. În primele mele filme m-am străduit spre un ton epic, mai tîrziu am urmat drumul unei experiențe mai intime, mai subiective și

în sfârșit în ultimul meu film am experimentat satira socială. Singura mea preocupare este să fiu înțeles și să nu plictisesc pe alții.”

4. REGIZORI-DICTATORI, REGIZORI-LIBERALI

Oscilăm în această perioadă, ca și în cea care urmează, între două tendințe net opuse: filmul-expresie a unei personalități artistice care se exprimă prin intermediul lui, sau filmul povestire. Eric Rohmer făcea distincție între filmele în care cinematograful primează față de personaje și filmele în care cinematograful este în slujba povestirii (bineînțeles că aici Rohmer înțelege prin cinematograful, mijlocul de expresie). Pe de altă parte, Bazin crede că poate constata că „la fel ca în roman, estetica implicită a operei cinematografice se poate releva pornind de la tehnica povestirii. (...) Stilul devine dinamica internă a povestirii, el reprezintă cumva ceea ce energia este pentru materie.” Și atunci se pune, firește, problema triplei relații: stil-mizanscenă-operă. Mi se pare pertinentă observația lui Jean-Louis Comolli: „La urma urmelor, dacă punem întrebarea: ce anume îl caracterizează pe un autor, ce-l face pe un cineast să fie un autor în sensul superior al termenului, atunci cădem într-o nouă capcană: «stilul său», adică «mizanscenă», noțiune tot atât de periculoasă, proteiformă, nedistinctă ca și cea de autor. *Mizanscena* vrea să spună două lucruri: unul, evident, *operația* care constă în a pune în scenă; celălalt, misterios, *rezultatul* acestei operații. Or, când criticul vorbește de mizanscena unui film, o judecă, descoperă în ea o frumusețe sau alta, el întreține o confuzie — care este poate numai de vocabular — între ceea ce vede pe ecran,

adică un rezultat, și ceea ce invocă acest rezultat, la ceea ce poate fi el redus, adică un ansamblu de mijloace, o serie de acte. În realitate, însă, aceste acte, aceste mijloace, nu au valoare intrinsecă: ele valorează doar atîta cît valorează rezultatul, filmul. Filmul le valorifică pe ele și nu invers. Adică destinul mizanscenei este de a se distruge prin însăși încoronarea ei. Filmul, ca rezultat al unei mizanscene, i se substituie în toate privințele, înlocuiește realitatea operațională cu o realitate artistică.(...) Cu alte cuvinte, mizanscena nu este, nu poate fi obiectul unei aprecieri estetice. Doar filmul, adică rezultatul ei poate constitui un asemenea obiect... Nu poate fi judecat un mijloc... Esența cinematografului nu rezidă în mijloacele sale”.

Sînt aici fără îndoială și contradicții care cred că ar dispărea dacă pentru perioada celui de-al cincilea deceniu — și numai pentru aceasta — am accepta formularea alternativei: film-explozie a unei personalități regizorale și film-narativ. Vreau să spun că dacă acest deceniu este cel al opoziției față de cinematograful clasic (adică cel al deceniului precedent), atunci opoziția se manifestă fie prin formula Eisenstein sau Welles, a violenței mizanscenei, fie prin formula Wyler, adică cea a mizanscenei invizibile, ascunse. Distincția aceasta funcționează și înăuntrul neorealismului, unde un Rossellini este opusul unui De Santis. Pentru a stabili relația dintre realizator și spectator, André Bazin îl compara pe Welles cu Wyler și vorbea despre „tirania” și „sadismul” celui dintîi în opoziție cu „liberalismul” și „democratismul” celui de-al doilea. Cinematografia deceniului al cincilea dovedește că alternativa: regizor-dictator, regizor-liberal poate fi des întîlnită. Sau, altfel spus, regizorii-liberali urmează o linie al cărei început îl găsim

în opera lui Stroheim, de vreme ce regizorul-dictator (chiar cînd aplică metoda compoziției în profunzimea cîmpului) își leagă opera de cea a oponenților săi virtuau de pe linia Eisenstein.

Orientarea generală este spre realism. Am văzut cîteva căi ale acestei ascensiuni spre realism. O altă cale este cea a filmului „negru” american. *The Big Sleep* — *Somnul cel mare* (1946) fusese un roman polițist de succes înainte de a deveni un film de Howard Hawks. În film, constată Jean-Claude Missiaen, „domnește un gust cvasidostoievskian al nereușitei — și în spatele crimei, al șantajului și al corupției, toate dorințele stau la pîndă. Te închizi cu o curiozitate anxioasă printre acești călăi și aceste victime, legați unii de alții prin legături de nemărturisit. (...) Întreaga artă constă în a acționa din interiorul unui gen fără ca totuși să-i arunci în aer regulile și legile esențiale... Dacă, deci, Hawks a încetat să privească crima sau orice alt element polițist ca pe o situație dramatică în stare să se preteze la variații mai mult sau mai puțin abile, el le-a privit dintr-un punct de vedere mitologic. Dramatizarea lui e dominată de descriere, mai precis descrierea *este* dramatizare”. *The Big Sleep* este o culme a filmului polițist „negru” care fusese inaugurat de *The Maltese Falcon* al lui Huston (1941). Este epoca Humphrey Bogart, care se diferențiază de epoca James Cagney, să zicem.

Wilder realizează *The Lost Weekend* — *Weekendul pierdut* (1945), Siodmak realizează, între altele, *The Killers* — *Ucigașii* (1946), urmînd calea unui cinematograf narativ, în timp ce Hitchcock, Preston Sturges și Fred Zinnemann își continuă preocupările anterioare pe linia unor auto-exprimări. Socot justificată constatarea istoricilor Gregor și Patalas, după care filmele americane din acești ani sînt

dominate de senzația de groază: dacă nu însuși subiectul, atunci măcar scenele cheie din numeroase filme trezesc groaza, sînt bazate pe ea. Inspirația din realitate a filmelor polițiste este curentă. Filmul „negru” există și în Franța, reprezentat de *Le Corbeau* — *Corbul* al lui Henri-Georges Clouzot (1943), caracterizat în egală măsură de o tratare sever realistă a intrigii; aci elementele fantastice converg spre crearea aceleiași senzații de groază mereu prezentă peste Ocean și este surprinzător că Gregor—Patalas trec cu vederea această înrudire ce mi se pare a nu fi nicidecum o influență, ci un pur paralelism. Atît filmul polițist „negru” cît și cel cu elemente de groază sînt creații ale unor regi-zori-dictatori. Regizorul-liberal este, în Anglia mai cu seamă, lipsit de sclipire: Carol Reed și David Lean rămîn fideli, la urma urmelor, căilor tradiționale, în timp ce doar Laurence Olivier atrage realmente atenția cînd impune o nouă viziune asupra adaptării lui Shakesperare pe ecran.

Dar rodul marilor înnoiri generate de filmele lui Welles și ale neorealiștilor nu avea cum să apară încă în acest deceniu.

5. FILMUL DUPĂ 1950

Cinematografia acestui deceniu — ca și cea a deceniului următor de altfel — se află sub dublul semn al infiltrației documentarului (a metodelor și a esteticii sale) în filmul de ficțiune, și al unei permanente încercări de eliberare a filmului de canoanele sale academice. În această perioadă, filmul de ficțiune se zbate să scape de ficțiune și cinematografia se revoltă împotriva ei însăși. Dacă socotim neorealismul și toate tendințele spre

realism-documentar drept o pregătire a terenului, vom descoperi acum apariția celor dintii revoluționări semnificative ale artei cinematografice.

În 1948 Griffith și Eisenstein muriseră. Primul era epuizat artistic și ucis prematur de dezvoltarea unei industrii în care nu-și mai găsea de mult locul. Al doilea distrus altminteri, împreună cu o sumedenie de proiecte inedite care, realizate, ar fi schimbat într-un fel fața cinematografiei. În anii următori apar Resnais, Godard, Bergman, Antonioni, Fellini, apare noul val francez, *freecinema*-ul englez și noul cinematograf american.

Tendința spre un realism-documentar îi era proprie și deceniului precedent. O demonstrează cu claritate apariția filmului polițist realist (alături de filmele americane aș aminti în acest sens exemplul filmului lui Carol Reed *The Third Man* — *Al treilea om* — 1949). Tot în acest deceniu — pentru că este semnificativ — apare acum o și mai pronunțată documentarizare a tramei polițiste. Opera lui Jules Dassin este în această privință elocventă.

Jules Dassin face parte dintre realizatorii americani de renume care au emigrat în deceniul al șaselea în Europa. După o serie de filme mai puțin importante (printre care este însă și *Fantoma din Canterbury* — 1944), Dassin se face cunoscut datorită unor filme polițiste realizate într-o manieră aparte (*Naked City* — 1948, *Thieves Highway* — 1949, *Night and the City* — 1950). Dassin înnoiește genul devenind (poate alături de Kazan) creatorul a ceea ce a fost numit „filmul polițist documentar”. Realizatorul urmărește în aceste opere (ca și în cele realizate ulterior în Franța și printre acestea în primul rând în *Du rififi chez les hommes* — 1954) un fel de documentar riguros, minuțios al actului

gangsteresc. „Se poate presupune, scriu Bardèche și Brasillach, că succesul documentarelor de război a stat la originea acestor filme supervizate de tehnicieni din poliție, și care aproape că ar putea fi intitulate «Cum lucrăm».” În aceste filme polițiste de o factură deosebită, suspensul se naște, paradoxal, din descrierea cvasitehnică, pedantă, a acțiunii, analizată pînă la cel mai mic detaliu într-un stil pur documentar-științific, așa cum se procedează, să zicem, într-un film despre procesul tehnologic al fabricării fibrelor sintetice.

Dassin este socotit adeseori un neorealist american, promotor în cinematografia americană al verismului. Faptul se datorește și gustului pentru decorul natural (*Naked City*, de exemplu, a fost realizat exclusiv în afara studiourilor) dar și unui realism polemic neobișnuit cinematografiei hollywoodiene, element care-l înrudește pe Dassin cu neorealiștii italieni. Interesant este însă de notat că, în vreme ce neorealismul italian s-a născut din abordarea problematicii sociale, corespondentul său american reprezentat de Dassin e o varietate a speciei filmului polițist.

Dassin face, dacă nu școală, oricum prozești și *Rififi* devine o vogă, un soi de Nescafé, fabricat în serie de la Stockholm și pînă la Tokio, produsul cinematografic conținînd mai totdeauna cuvîntul cheie în titlu. Dar adevăratul Nescafé rămîne doar cel original. Dassin o știe și, după o pauză în activitatea sa de acest gen — o pauză ca un accident, în care, trădîndu-se pe sine, Dassin ambiționează confecționarea unor filme pretențioase, de pildă o modernizare a *Phedrei* care rămîne un eșec — realizatorul revine la genul pe care într-un fel l-a creat: *Topkapi* (1964) este o autoparodiare care, făcută cu

mult umor, îmbogățește paleta creatorului de documentare polițiste, fiind o *comédie* documentar polițistă: o nouă varietate a genului.

Un succint tur de orizont — fără pretenția de a fi exhaustiv și alegind doar *ca exemplu* citeva mari cinematografii naționale — ne poate oferi posibilitatea de a distinge liniile directoare din această perioadă a cinematografiei.

În Franța, Clouzot realizează *Le salaire de la peur* — *Salariul groazei* (1953), care îmbină într-un fel inedit neorealismul italian cu filmul negru american. Transpusă pe un plan istoric, modalitatea tratării *Salariului groazei* reapare întrucitva în *Gervaise* (1956) de René Clément și chiar în *La traversée de Paris* (1956) de Claude Autant-Lara. André Cayette face un pas mai departe și, cum pe bună dreptate remarcă Raymond Durgnat, pentru acest realizator „filmele nu sînt simple obiecte artistice care vor putea fi văzute pe rafturile muzeului în anul 2062, presupunînd că civilizația noastră apucă acel an, ci au rostul să modifice acum configurația socială actuală, să-l trezească pe spectatorul plictisit, oferindu-i idei și impulsuri proaspete..“ *Justice est faite* — *S-a făcut dreptate* (1950) sau *Nous sommes tous des assassins* — *Sîntem cu toții asasini* (1952) atacă, prin intermediul nedreptăților justiției, nedreptățile sociale. De aci pînă la filmul moralizator nu era o distanță lungă: *Casque d'or* (1953) și *Le Trou* — *Gaura* (1960) ale lui Becker, *Cela s'appelle l'aurore* (1956) și *La fièvre monte à El Pao* (1959) de Bunuel, *Les Orgueilleux* — *Orgolișii* (1953) și *La meilleure part* (1956) de Yves Allegret sînt opere de moraliști contemporani.

Într-o perioadă în care moda filmului polițist negru este echivalentă cu noțiunea de film modern, în conjunctura în care „le cinéma de papa” începe să plictisească, apare ceea ce a fost numit noul val.

Precursor este *R o g e r V a d i m* cu *Et Dieu créa la femme — Și Dumnezeu a creat femeia*, film important nu pentru că a lansat o sexy-bomb, pe Brigitte Bardot, ci pentru că a însemnat un strigăt anarhic împotriva conformismului aparent non-conformist al filmelor vechilor cineaști francezi. Filmul lui Vadim era un strigăt de revoltă împotriva constrîngerilor sociale filistine, în favoarea dreptului la fericire.

Teribil de preocupat de efectul comercial al filmelor sale, Vadim este totdeauna la curent cu „ceea ce se poartă”. Jazul (în *Sait-on jamais — Nu poți ști niciodată* — 1957, el folosește și Modern Jazz Quartett), automobilele, dansurile contemporane, moda totdeauna la zi, magnetofonul, mondenitatea, toate acestea sînt mereu prezente în filmele sale care nu cunosc niciodată sordidul și a căror acțiune se petrece la Veneția sau în elegante stațiuni turistice, în Spania sau la Florența. În genere, eleganța caracterizează și modul de a povesti, nu numai decorurile și costumele. Povestirea în sensul clasic nu-l interesează pe Vadim, ci mult mai degrabă personajele și relațiile lor. „Îmi plac subiectele mai simple, lineare, care nu te obligă să relatezi o povestire... Tehnic, totul a fost făcut pînă acum. Nu mai poate fi vorba acum de a mișca camerele, ci de a anima actorii.” În fond, latura erotică, sexy-ul este la el esențialul. Soțiile sau amantele sale devin, în noua religie, obiecte de cult. Brigitte Bardot, Annette Stroyberg, Catherine Deneuve sau Jane Fonda în filmul său științifico-fantastic, *Barba-*

rella, sînt explorate în deplina lor nuditate pentru a fi transformate în expresii erotice ale epocii. Comportamentul sexual primează asupra oricărei problematici. *Et Dieu créa la femme* (1956) a adus Franței mai mulți dolari din S.U.A. decît exportul automobilelor Renault. Imensul succes al filmului a asigurat însă nu numai cariera lui Vadim, ci și pe cea a noului val, a filmului de autor, care și-a dovedit viabilitatea. *Les liaisons dangereuses* — *Legăturile primejdioase* (1959), *Et mourir de plaisir* — *Să mori de plăcere* (1960), *Le Repos du guerrier* — *Odihna războinicului* (1962), *Le Vice et la Vertu* — *Viciul și Virtutea* (1962) sau *Château en Suède* — *Castel în Suedia* (1963) au fost tot atîtea succese comerciale, și totodată, laolaltă, o ciudată afirmare a posibilităților cinematografei: Vadim își expune, își exhibă propriile preocupări erotice, și filmele devin expresii personale, pe acest plan, așa cum alți autori contemporani, intelectualizați, ar fi vrut să o facă, pe alt plan, dar fără a reuși. Dincolo de caracterul aparent numai sexy, filmele lui Vadim dovedesc însă că realizatorul de film se poate exprima pe sine însuși. Și totuși, nu în asta constă esențialul. Cînd Vadim afirmă că „tehnic, totul a fost făcut pînă acum“, el pornește implicit pe calea unei noi tehnici: anume a acelei tehnici cinematografice care încetează să mai fie preocupată de ea însăși. Tehnica și virtuozitatea ei nemaifiind importantă, se putea trece la neglijarea ei. Or tocmai neglijarea vechii tehnici a însemnat nașterea uneia noi. Bugetul filmului se reduce automat. Acesta este motivul, presupun, pentru care Eric Rohmer poate declara că „ceea ce este bun și valabil în noul val este aportul lui tehnic, atît în ce privește realizarea, cît și producția“.

Chiar dacă evoluția ulterioară a lui Vadim nu mai este prea interesantă, cert rămîne faptul că prin revolta sa morală el a rămas un precursor al noului val.

Un grup de critici, grupați în jurul reviste *Les Cahiers du Cinéma* vor iniția cu adevărat noul val: Jacques Doniol-Valcroze, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette. Primul semn adevărat este filmul lui Chabrol *Le beau Serge — Frumosul Serge* (1959), realizat cu banii rezultați dintr-o moștenire a soției sale. Urmează apoi *Les quatre cents coups* al lui Truffaut (1959) și toate celelalte. Noul val este cinematograful unor realizatori care reneagă poncifele filmului de pînă la ei, reneagă mașinăria greoaie și costisitoare a industriei cinematografice; strădania lor nu e de a deveni povestitori ai unor întîmplări captivante, ci de a se exprima pe ei înșiși. „Dacă acești creatori nu ar fi fost cinești, spunea Vincente Minelli, ei ar fi fost scriitori. Maniera lor de a povesti o întîmplare, de a trata subiectul unui film este aceea a romancierului: *din interior*. Iată ceva nou și asta a dat filmelor 'lor o mare penetrație, o nouă profunzime.“

Spre deosebire de neorealism, noul val nu este un curent, ci mai degrabă un mod de a reacționa în fața fenomenului cinematografic. Nu este o atitudine estetică, ci una practică. Personalități atît de diverse ca Chabrol și Truffaut, Doniol-Valcroze și Resnais, Godard și Malle, Georges Franju, Jacques Demy sau Alexandre Astruc se întîlnesc pe platforma comună a dorinței de a dărîma valorile consacrate, de a dovedi caducitatea dramaturgiei clasice, de a arunca în aer mașinăria industrială a cinematografiei. Comună le este dorința de a se

realiza pe sine, nemijlocit, în film; iar deosebirile derivă tot de aci: fiind o expresie personală, filmele lor se diferențiază implicit ca atare. Ca și în experiența neorealștilor, se naște aci un spirit de echipă generat de entuziasmul colectiv: Resnais turnează un film la care Rivette este asistent; Rivette face un film la care Truffaut este asistent, Chabrol producător și Doniol-Valcroze interpret; *A bout de souffle* al lui Godard are la bază o idee de Truffaut și printre interpreți se află și Jean-Pierre Melville, în timp ce Chabrol este consilier tehnic; montajul filmului *La Pointe courte* de Agnès Varda este semnat de Alain Resnais... Comun este atât entuziasmul cât și spiritul de frondă. „Trebuie filmate alte lucruri, într-un alt spirit“, exclama Truffaut cu un an înainte de lansarea noului val. Și adăuga: „Tinărul cineast... trebuie să fie nebun de ambițios și de sincer pentru ca entuziasmul din timpul filmării să se transmită proiecției și să cucerească publicul“.

Există aci sigur o legătură dintre noul val și entuziaștii de mai demult: Godard îl distribuie pe Fritz Lang în rolul regizorului din *Le mépris* — *Disprețul*. Și tot Lang a pus o dată punctul pe *i*, definind deosebirea dintre cele două generații: „De fapt cred că Godard încearcă să continue ceea ce am întreprins noi cândva — în ziua când am început să lucrăm propriile noastre filme. (...) Godard caută în primul rînd o formă care să-i fie proprie și modul în care această formă i-ar putea exprima cît mai bine personalitatea. În ce mă privește, sînt preocupat în mai mare măsură de conținutul filmului, care îmi pare mai important decît forma...“

Spusă de oricine altul, fraza de mai jos ar suna ca o poză, ca un cabotinism, dar pe *J e a n - L u c G o d a r d* îl crezi, căci de adevărul mărturisirii te poți convinge personal, văzându-i filmele: „Nu știam nimic despre viață decât prin cinema... Vreau să spun că nu vedeam lucrurile raportate la lume, la viață sau la istorie, ci prin cinema“. Godard nu este numai eliberat de toate regulile cinematografului, dar își refuză chiar, de la un film la altul, propriile sale reguli. Fiecare film este pentru el o nouă experiență și cum filmele se succed neobișnuit de rapid, suma de experiențe devine fascinantă și prin uimitoarea ei diversitate. Godard își alege o temă — contemporană — și începe să povestească pe marginea ei: găsești aci totul — citate și colaje, interviuri și secvențe în cea mai bună tradiție cinematografică, monologuri meditative și acțiuni de mare brutalitate. În *À bout de souffle* cei doi eroi fac dragoste sub un cearșaf, după care Patricia, o studentă americană, îl întreabă pe Michel: „Îl cunoști pe William Faulkner? — Nu, cine e? Te-ai culcat cu el?"; în *Pierrot le fou — Pierrot nebunul*, eroul declară: „Sîntem făcuți din vise și visele sînt făcute din noi"; în *Une femme mariée — O femeie măritată* asistăm la declarații succesive, lungi și filmate într-un singur plan, ca într-un presupus ciné-verité, la fel cum, în *Vivre sa vie*, Brice Parain dă un interviu; în același film eroina asistă la o proiecție a filmului lui Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc* etc. Godard își urmărește personajele cu o netăinuită curiozitate, fără a se lăsa înălțuit de formele tradiționale ale dramaturgiei cinematografice: în *Le Petit Soldat — Micul soldat*, Bruno își fotografiază amanta din toate unghiurile imaginabile, iar *Une femme mariée* cuprinde parcă un documentar despre trupul Machei Ménil. Godard este

atent la gesturile cotidiene, definitorii ale actorilor săi, urmînd parcă ideea lui Sartre: „Un om nu este altceva decît suma gesturilor care îl caracterizează“. El declară: „În ceea ce mă privește, îmi place ca actorii mei să păstreze în film anumite gesturi pe care îi văd făcîndu-le în viață. Un anumel fel de a ține țigara sau de a-și pieptăna părul. Eu le aduc gîndurile mele, dar gîndurile lor nu dispar, deoarece ei rămîn ei înșiși.“

Povestirea discursivă a lui Godard este expresia unei totale libertăți în construcția cinematografică. Acceptîndu-și înaintașii — pe care adeseori îi citează cu tandrețe în filmele sale — Godard ar putea foarte bine spune: cinematograful sînt eu. Oricum însă, el spune ceva asemănător: „Îmi place de asemenea principiul jurnalului. Mi-ar plăcea, de exemplu, să fac un film despre mine însumi care să povestească viața mea timp de... să spunem, două săptămîni, timp în care aș căuta o idee, o idee pentru un roman. Cred că asta e. Aș încerca să scriu un roman. Nu știu dacă aș reuși sau nu. Ar fi viața mea în timp ce încerc să scriu un roman, oamenii pe care îi văd, cei cu care discut. Și apoi eu însumi în procesul scrierii unui roman. Mă duc să-l întreb pe Sartre ce crede despre scrierea unui roman. Și atunci aici vine un interviu etc.“

Godard reinventează cinematograful.

Alain Resnais investighează conștiința umană, urmînd refacerea căilor memoriei. Memoria este tema lui permanentă, atît în *Hiroshima*, cît și în *Marienbad*, dar și în *La guerre est finie* — *Războiul s-a sfîrșit* sau în *Je t'aime, je t'aime* — *Te iubesc, te iubesc*. *Hiroshima* demonstrează că cinematograful poate orice, poate totul. *Marienbad*, deși rămîne

— după părerea mea — un simplu exercițiu, o confirmă.

Resnais marchează cinematograful de după el tocmai prin libertatea cu care își construiește povestirea. După *Hiroshima* nu se mai putea face un film care să nu țină seama de el, de această cinematografie a lui Resnais în care, cum spune Rohmer, „dispare cronologia, subiectivul și obiectivul amestecându-se unul cu celălalt“.

Louis Malle reprezintă un caz aparte.

M a l l e e un realizator eclectic: de la filmul polițist (*Ascenseur pour l'échafaud — Ascensor spre eșafod — 1957*), trecînd printr-o povestire erotică (*Les amants — Amantii — 1958*), el se oprește o clipă la ceea ce e în fond un „screwball—comedy“ (*Zazie dans le métro — Zazie în metro — 1960*), pentru a realiza apoi un film-analiză psihologică (*Vie privée — Viață privată — 1961*). Celelalte opere ale sale sînt tot atît de diferite între ele: *Feu follet* (1963), *Viva Maria* (1965) sau *Le voleur — Hoțul* (1966). Formația lui Malle e alta decît cea a partenerilor săi din noul val: el lucrează întîi la televiziune, e apoi asistent în echipa lui Jacques-Yves Cousteau la *Le monde du silence — Lumea tăcerii* (deci o formație de documentarist) iar apoi colaborator tehnic al lui Bresson la filmul *Un condamné à mort s'est échappé — Un condamnat la moarte a evadat*. Asistența pe lingă Bresson îi va da un anume simț al lapidarului și al căutării unui stil nud, aș zice ascetic. Și totuși, la început, excesele lui într-un sens opus sînt uneori supărătoare: în *Ascenseur pour l'échafaud*, Malle mai simte încă nevoia să explice verbal ceea ce n-ar mai fi fost necesar să fie explicat, fiindcă imaginea rămîne singură suficient de expresivă (de ex.: Jeanne Moreau este pusă să monolo-

gheze interior, rostind în gînd replici inutile, căci situația și jocul sînt pe deplin elocvente). E vorba însă aici doar de tatonări de debut, pentru că *Vie privée*, de exemplu, e de o mare concizie, dovedind adevăratele caracteristici ale operei lui Malle.

Louis Malle are un simț aparte al plasticii cinematografice. Chiar șifelul de a privi orașul în *Vie privée*, în opoziție cu peisajele naturale, spune totul despre problematica dramatică a scenelor care au loc în aceste decoruri diferite. Dacă în *Vie privée* ai urmări numai decorul (așa cum îl filmează Malle) și încă ar fi suficient, sînt convinși, pentru perceperea succesiunii de atmosfere, ca să-i zic așa, a dramei povestită în film: alternarea scenelor rustice cu cele din metropolă, apoi cu cele din orașelul în care va avea loc reprezentarea teatrală, sînt ele înseși un spectacol. Simțul plastic nu se reduce la Malle la serbede căutări calofile: elementul plastic devine realmente, în succesiune, o tramă, o linie dramatică, participantă activă la acțiune.¹

¹ Nu se cade să faci procese de intenții, dar mi se pare totuși că Godard în *Le mépris* a fost influențat de acest Malle. Există cu siguranță aici cîteva identități: aceeași vedetă, același mediu în care se desfășoară acțiunea. Deși *Le mépris*, ca tematică, este un fel de anti-*Vie privée* (în primul — istoria unui eșec, în al doilea — disecția unui succes, falimentar și el însă pînă la urmă). Amîndouă sînt istoria unei ratări pe plan interior. Comparația poate evident merge mai departe, dar nu-și are nicidecum locul aici. Rămîn interesante alte corespondențe, anume acelea care indică o posibilă, chiar probabilă influență, și anume în simțul folosirii decorului. Făcînd abstracție de modul povestirii, dacă privești *Le mépris* ai senzația netă că filmările, plastica filmului sînt înrudite cu cea a lui Malle. (Malle lucrează de regulă cu operatorul Henri Decae, iar imaginea din *Le mépris* are altă semnătură: cea a operatorului lui Godard — anume Raoul Coutard; dar stilul plastic al filmelor lui Malle i se datorește evident în primul rînd realizatorului și iată de ce; Decae se adaptează cu o fantastică intui-

Chiar și *Zazie dans le Métro* dovedește un acut și cultivat simț al plasticii, multe din efectele comice izvorînd de aci. Și apoi viziunea aceasta grotescă a Parisului nu își are sursa în aceeași preocupare plastică? De altfel, un studiu asupra felului în care apare orașul în filmele lui Malle ar fi revelatoriu dacă ne gândim la *Ascenseur, Zazie, Vie privée, Feu Follet*...

Spre deosebire de colegii săi de generație și de destin — adică de cei aparținînd noului val — Malle nu-și propune, nici măcar inițial, să refuze folosirea vedetelor. Ceea ce ceilalți au făcut abia după un anume punct al carierei lor (mulți dintre ei — evoluînd pe plan cinematografic, așa ca eroul lui Caragiale pe plan politic: întîi socialist, apoi liberal, apoi conservator — refuză întîi vedetele și bugetele mari, apoi acceptă vedetele și bugetele mari, pentru ca pînă la urmă să-și conceapă filmele în funcție de ele), Malle a făcut-o cîstit de la început: primul său film are ca interpreți pe Jeanne Moreau și Maurice Ronet; Jeanne Moreau și apoi Brigitte Bardot pe care ni le și servește o dată în aceeași distribuție, ele rămînînd apoi în continuare preferințele constante ale realizatorului.

Eterogenă aparent, opera lui Malle este totuși organic unitară. Malle nu se joacă de-a realizarea de filme, el urmărește în lumea filmică pe care vrea să o cucerească, o îndrăzneată aventură. E diferit de la un film la altul pentru că, lucrînd, încearcă să facă din fiecare film „o aventură diferită de cea precedentă, fie prin subiect, fie prin maniera de filmare”. Comună este desigur înainte de toate la Malle

fie realizatorilor cu care colaborează, iar între *Vie privée* și *Le Beau Serge, Les quatre cents coups* sau *Week-End à Zuycoote* nu există punct comune, în acest sens).

viziunea cinematografică: în *Zazie* îl interesa revoluționarea limbajului cinematografic: „ceea ce mă interesează la Queneau¹ e că întreaga lui operă înseamnă o critică intensă a literaturii: de la ortografie pînă la metafizică, el distruge, prin formă, fondul. Adaptînd *Zazie dans le Métro*... am încercat să găsim echivalențe pentru a ajunge la aceeași critică intensă a scriiturii cinematografice“. Dar oare nu întîlnim în *Vie privée* aceeași încercare de înnoire a limbajului filmic care-l apropie pe Malle de un Resnais, de pildă? Și nu este aceeași străduință găsirea formulelor eliptice ale povestirii în *Vie privée* (pe un plan dramatic) ca și în *Zazie* (pe planul comic)? Și dacă *Vie privée* (ba chiar și *Les amants* sau *Feu Follet* sînt imagini ale alienării, ale demenței contemporane, ale absurdității lumii în care trăiesc eroii, nu este oare *Zazie* imaginea aceleiași lumi și a aceluiași vicii și maladii, realizată în registrul grotesc? (Malle despre *Zazie*: „... la început ne-am consacrat unor căutări formale, dar încetul cu încetul ne-am dat seama că dezintegrarea limbajului cinematografic nu era numai un exercițiu de stil, ci mijlocul cel mai eficace de a descrie și de a parodia o lume, ea însăși dezintegrată și haotică... Mi-ar plăcea ca acest film, considerat comic, să facă să se înțeleagă că este greu să rămîi om întreg într-un oraș occidental din 1960“.)

Realizator important al noului val, *Jacques Doniol-Valcroze* este totodată unul dintre cei mai importanți critici francezi, fondator împreună cu André Bazin al cunoscutelor *Les Cahiers du Cinéma*, animator eficace al tinerei cine-

¹ Raymond Queneau este autorul romanului cu același titlu pe care l-a ecranizat Malle.

matografii franceze. Autoritate în domeniul criticii, Doniol-Valcroze (scenarist talentat uneori, actor apreciat în alte dăți) este autorul unor filme care-și au importanța lor în configurația cinematografiei franceze contemporane (*L'eau à la bouche* — 1959, *Le coeur battant* — 1960, *La dénonciation* — 1961 și *Le viol*). Filmele sale, socotite uneori agreabile, totdeauna bine construite și bine interpretate, sînt înșelătoare pentru că depășesc cu mult nivelul lor aparent. Doniol-Valcroze spune de obicei altceva — mai mult, mai profund — decît ceea ce pare că ar vrea să spună. Filmele sale sînt un insolit monolog dialogat al realizatorului, în care urmărești cuvintele rostite nu pentru a le afla înțelesul direct, ci pentru a descifra ceea ce ele ascund, acel gînd intim care ne parvine printre rînduri. „Ce cale doresc să urmez? O cale personală“, declară Doniol-Valcroze.

Sub aparența badineriei (în *L'eau à la bouche*), a frivolității (în *Le coeur battant*) sau a tonului aparent ușuratic ca moralitate (*La dénonciation* — *Denunțul*), Doniol — Valcroze este un meditativ ars de idei, care are însă adesea pudoarea intelectualului rasat de a-și masca sub un zîmbet severitatea și incandescența gîndurilor. Într-o lume vacumatică, adeseori avidă de a etala un intelectualism inexistent, mimat doar, Doniol-Valcroze rămîne un artist intelectual care, ca orice aristocrat autentic, nu trebuie să se laude pentru a-și face simțită ascendența. Artistul își poartă inteligența și cultura cu eleganță nobiliară. Rîsul lui Doniol-Valcroze — un umor totdeauna fin — nu este numai glumă, ci și ironie, *quiproquo*-ul este pretext și nu subiect, mondenitatea — doar un mod de comportament social de circumstanță și nicidecum o trăsătură intimă.

„Spre deosebire de alte generații, spune Doniol-Valcroze, pentru noi cinematograful nu reprezintă o carieră, ci constituie un mijloc de expresie personal de a spune ceea ce avem poftă să spunem.“

Georges Franju este cel care, împreună cu Henri Langlois, a pus în 1916 bazele cinematecii franceze. Cu doi ani înainte, ei realizaseră împreună un film: *Le Métro*. (O elementară discreție mă împiedică să reproduc aici uestăinuirile pe care, într-unul din acele momente ireversibile și inexplicabile, mi le-a făcut Langlois; nu e însă o taină pentru nimeni — și de aceea mi-am și putut permite atunci întrebarea — că din cei doi, doar Franju a stăruit în domeniul realizării de film, în vreme ce Henri Langlois s-a dedicat, aparent, exclusiv păstrării și valorificării filmelor altora. Într-o zi, acel „aparent“ își va dezvălui secretul și atunci numele lui Langlois va deveni titlul unui capitol dintr-o altă carte...)

Franju își începe cariera printr-o serie de documentare (pe care le-am amintit într-un alt capitol), obținând doar ceea ce se numește un succes de stimă. Abia în 1958, prin *La tête contre les murs* — *Cu capul de pereți*, el este descoperit ca un autentic talent. Densitatea filmelor sale, atmosfera de intensă disperare pe care o creează, le fac să fie apreciate ca o operă foarte personală. Nu numai *La tête contre les murs*, film despre demență, sau *Les yeux sans visage* — *Ochii fără obraz* (1959), film de groază într-un fel, ci și lucrări ulterioare ca *Pleins feux sur l'assassin* (1961) sau *Thérèse Desqueyroux* (1962) pot fi cuprinse în aceeași definitorie frază a lui Alan Lovell: „Anxietatea publică... a devenit coșmarul personal...“ Interesant este că acest realizator, recunoscut ca experimentator în perioada scurt-

metrajelor sale, nu se vrea înnoitor al formei în filmele lui de ficțiune.

Violența, caracteristica majoră a artistului, este prezentă în fiecare operă: chiar și în acel omagiu adus lui Louis Feuillade cu noua versiune a lui *Judex* realizată de el. (Franju voia să facă și o nouă versiune a lui *Fantomas*, în același fel cultivat, ironic și omagial, dar filmul, cu totul diferit, produs între timp de André Hunebelle l-a determinat să renunțe.) *Thomas l'imposteur* — *Thomas, impostorul*, după Cocteau, este un alt protest al lui Franju, care însă nu se simte în largul său când părăsește actualitatea pentru a reconstitui o epocă istorică.

Violența lui Franju, îmbinată cu o imaginație anarhică născută dintr-o nevoie de protest împotriva societății care, totdeauna, în diferite forme, îi oprează eroii, dau un ton aparte operei sale și sînt totdeauna de o evidentă contemporaneitate prin universul senzorial pe care-l exprimă. Pe alte coordonate geografice, deci implicit psihice, Franju mi se pare înrudit cu americanul Arthur Penn și mi-l închipui foarte bine pe Franju ca realizator al unui *Bonnie and Clyde* francez, în măsura în care un asemenea film ar fi putut exista. După cum mi se pare totodată înrudit cu Samuel Fuller și ar fi revelatoare o paralelă între *Shock Corridor* al lui Fuller și *La tête contre les murs*, două filme cu aceeași temă, realizate de artiști evident înrudiți, și totuși atât de diferite.

Pe planul unei asemenea paralele ar părea limpede că există o deosebire fundamentală între dependențele sociale ale unui realizator francez și cele ale unui american. Pentru acesta din urmă, singurul criteriu rămîne succesul de public; ceea ce

nu înseamnă nicidecum pentru el concesie sau îngrădire de vreun fel: realizatorul american știe că, pentru a exista pe plan artistic, filmele lui trebuie să aibă succes de casă, tot așa cum el, pentru a exista pe plan biologic, trebuie să se hrănească. E un criteriu acceptat firesc, fără probleme, ca un lucru de la sine înțeles, axiomatic. Dialogurile dintre cineștii americani și cei europeni sînt de aceea adeseori ca o întîlnire între oameni vorbind limbi diferite și ca atare incapabili să se înțeleagă. Pentru realizatorul francez — deși și pentru el existența profesională presupune inevitabil același succes comercial — piatra de încercare rămîne critica, și mai cu seamă o anumită critică, cea numită intelectuală. Un succes de stimă echivalează cu justificarea unei existențe, chiar dacă aceasta este în pericol sub raport economic. De aci un oarecare dispreț față de un Jean Delannoy sau Henri Verneuil, de aci o stimă disproporționată față de un Jacques Becker și tot de aci încîntarea în fața lui Godard, care reprezintă fenomenul de a întruni aprecierea publicului și a criticii. Valoarea artistică este separată de cea comercială și numărul nemulțumiților acriți este impresionant (paradoxal rămîne însă faptul că redescoperirea europeană a cinematografului americane de acțiune, eminentamente comercială, este opera aceleiași critici sofisticate). Alexandre Astruc este unul din cele mai perfecte exemple care ilustrează această stare de lucruri.

Critic cinematografic de prestigiu întîi, *Astruc* publică scrieri despre cinema — pe care le continuă și după ce devine realizator — nu numai foarte interesante, inteligente și adevărate, dar și avînd o certă influență în lumea cinematografică.

El descoperă termenul de „cameră-stilou“, unealtă a cărei apariție o socoate capitală pentru cinematografia de mâine: „Cineastul ar trebui să spună «eu» ca romancierul și poetul... Nici o operă nu va fi valabilă decât în măsura în care ea va fi un peisaj interior... Cinematograful nu are viitor decât dacă stiloul va fi înlocuit de cameră...“ Ideile lui Astruc constituie prima treaptă a succesului de stimă. În aplicarea lor, realizatorul devine autorul unor filme reci, foarte frumos, dar neemoționant elaborate, tributare unor eforturi stilistice izbutite în fiecare fragment, care însă nu se încheagă în nici una din opere. *Le Rideau cramoisi* (1952), sau *Les Mauvaises rencontres* (1955), *Une vie — O viață* (1958) sau *La Proie pour l'ombre* (1961) ori *L'Education sentimentale — Educația sentimentală* (1961) sînt tot atîtea reușite exerciții stilistice, dar răsunătoare insuccese de public. Pentru că filmele lui Astruc sînt departe de a capta interesul spectatorului, emoționîndu-l; ele sînt, într-un cuvînt, sterile. Cel ce a lansat ideea camerei-stilou nu a reușit niciodată să și scrie cu stiloul lui. Și, culmea, Astruc, care propovăduia necesitatea ca „cinematograful să se smulgă treptat de sub tirania vizualului, a imaginii de dragul imaginii, a anecdotei directe, a concretului“, a fost el însuși un rece caligraf. Și astfel Astruc devine în lumea cinematografică un foarte important realizator, care nu a făcut însă nici un film de autentică valoare.

N-aș pomeni aici filmele cu totul minore ale lui Lelouch, dacă ele n-ar constitui un fenomen care se cere semnalat. Opera lui Lelouch este un uriaș balon de săpun a cărui vogă se poate lesne explica. Lelouch nu spune nimic, mimează doar că spune

ceva, filmele sale rămân, dincolo de exercițiile fotografice, un penibil zero. *Un homme et une femme* — *Un bărbat și o femeie* este un nimic frumos (dar nesemnificativ) filmat. Lelouch plutește candid în cea mai simplificată melodramă (oh, cât de frumoasă poate fi melodrama dacă e filmată de un Cukor!), cu aerul de a crea filme de mare intelectualitate și valoare artistică. Cui nu crede, i-aș propune o experiență: muzica din *Un bărbat și o femeie* nu are, evident, nici o funcție dramatică; încercați, deci, să o eliminați — veți constata că întreg filmul nu mai spune nimic. Totuși filmele lui Lelouch au o funcție socială precisă: intelectualismul cinematografului strict contemporan solicită participarea spectatorului — nu poți urmări filme de Godard sau Resnais, de Samuel Fuller sau de Arthur Penn fără a colabora la ele. De aci, pentru o anume categorie a publicului, caracterul aparent ezoteric al acestor filme. Și acum intră în funcțiune snobismul: fiecare dorește să poată spune că aderă la filmul așa-zis modern. Atunci sosește Lelouch care, dând impresia modernismului — de care este însă total străin, deoarece la o analiză cât de cât atentă descoperi că el îl maimuțărește pe Godard de exemplu — îl imită fără a înțelege ce imită; Lelouch practică elipsa nu pentru a elimina timpii morți ai povestirii, ci, dimpotrivă, pentru a sări peste momentele esențiale: o demonstrează perfect Comolli dovedind că de câte ori povestea din *Un bărbat și o femeie* ajunge la un punct dramatic, Lelouch virează brusc înlocuind filmul care se cerea turnat aci, cu o eludare a acțiunii prin fotografia frumoasă, cu filtre savant folosite, cu lipsă de dialog și, aș adăuga, cu muzică; tema muzicală, atât de des repetată, este chemată să suplinească inexistența soluțiilor

realizatorului. Dar *impresia* facturii moderne există: Lelouch îi oferă neașteptate delicii spectatorului opac. Acesta poate, în sfârșit, spune că a înțeles filmul și că deci e apt să înțeleagă „cinematograful modern“. Cu Godard își chinuiește degeaba creierii. La Lelouch a înțeles totul și deci se știe în pas cu vremea. Singurul lucru pe care nu-l înțelege este că nu avea nimic de înțeles aici. Lelouch este un neo-impostor; el funcționează după principiul: eu mă fac că-ți spun ceva și tu te faci că înțelegi. Și spectatorul nici nu trebuie să se rușineze când își șterge o lacrimă, căci e nobil să vibrezi la un film modern, modernist, intelectual sau cum i se mai poate spune... Fenomenul Lelouch nu e singular. Hollywood-ul a început prin a se prefăca că preia metodele artistice ale filmului modern: montaj eliptic, filmări din mână, filmări directe etc. Cu un ochi la Godard, Antonioni sau Fellini, cu celălalt la casa de bilete, neo-impostorii invadează în ultimii ani ecranul.

Filmul american cunoaște o înnoire, dar într-o formă diferită. Începe, paralel, dominația ecranului lat (din 1952 la Hollywood) și revolta tinerilor regizori care, opunându-se Hollywood-ului, își mută sediul la New York. Hollywood-ul este supus unor serii de cutremure organizatorice, efecte ale străduinței de a face față concurenței televiziunii. Star-systemul se prăbușește. Locul vedetei aflată sub contract, îl ia vedeta în stare să devină propriul ei producător. Pe de altă parte, apar „independenții“. Marile firme care au mai rămas se concentrează asupra unor superproducții și își extind activitatea în Europa.

Filmul american câștigă în sinceritate și totodată în adâncirea investigației psihologice (chiar și westernul devine adesea psihologic). Zinemann,

Stanley Kramer, Stanley Kubrick, Sidney Lumet, Richard Brooks, Nicholas Ray, Samuel Fuller reprezintă o nouă eră a filmului american. Paralel cu ei apar nume aparținând avangardei: Shirley Clarke, John Cassavetes, Jonas Mekas și alții. Pe de o parte, o „americanizare“ a filmului american pe care o reprezintă super-super producțiile (*Cleopatra*, *Ben Hur*, *Cea mai lungă zi* etc.), pe de altă parte europenizare a sa (*Judgement at Nuremberg* — *Procesul de la Nürnberg* de Stanley Kramer, *On the Waterfront* — *La cheiuri* de Elia Kazan, *Rebel without a cause* — *Rebel fără o cauză* de Nicholas Ray sau *Elmer Gantry* de Richard Brooks...) Unii realizatori americani evadează chiar în Europa: Ray, Welles, Losey și alții.

În Anglia, asistăm între 1952 și 1958 la o modă a filmelor de război. În 1959, deci concomitent cu explozia noului val francez, apar *Room at the Top* — *Drumul spre înalta societate*, *Look Back in Anger* — *Privește înapoi cu minie* sau *Carry on, Nurse* — *Continuă, soră!* Filmul se vrea, și aici, eliberat de poncife: de cele sociale ca și de cele cinematografice. Cinematograful englez din perioada următoare se autodefinește, se numește free-cinema, adică se dorește un cinematograf liber. *Saturday Night and Sunday Morning* — *Sîmbătă seară și duminică dimineață* de Karel Reisz sau *This Sporting Life* — *Viață sportivă* de Lindsay Anderson, *The Loneliness of the Long Distance Runner* — *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* sau chiar *Tom Jones* de Tony Richardson sînt tot atîtea revolte împotriva închistărilor morale ale societății, zguduite și de beatles. Semnificativă însă pentru filmul englez mi se pare opera britanică a americanului Joseph Losey.

Născut în același oraș din Middle West ca și Nicholas Ray, la La Crosse, Wisconsin, *Joseph Losey*, are—ciudat—cîteva esențiale trăsături comune cu concetățeanul său. Destinele lor se aseamănă: amîndoi sînt emigranți, americani europeizați, ceea ce înseamnă că și-au asimilat cultura europeană în cadrul căreia s-au refugiat, rămîbind însă, în intimitatea personalității lor, pe plan psihologic, americani, și Ray ar putea deopotrivă subscrie această confesiune a lui Losey: „Nu-mi place violența, nu-mi place violența fizică, dar lumea în care trăim este violentă și fiecare dintre noi sîntem violenți în noi înșine, și sper că cele mai multe dintre filmele mele au o anume violență interioară“.

Unul din primele filme ale lui Joseph Losey, realizat încă în Statele Unite, este *The Boy with Green Hair* — *Băiatul cu părul verde* (1948). „E o istorioară morală, scrie Roy Armes, despre un băiețel care într-o dimineață, după baie, descoperă că părul lui a căpătat o culoare verde-intens. Emoția și mîndria lui se transformă cu încetul într-un sentiment de solitudine și de dezgust față de oamenii din orașelul de provincie care îl ocolesc ca pe un ciumat, ferindu-se de el ca de un simbol al urmărilor războiului.“ Filmul acesta este dublu simbolic, pentru că oferă o cheie și pentru înțelegerea personalității lui Losey. „Chiar și în Middle West, unde m-am născut și unde am crescut, m-am simțit totdeauna străin. Făceam parte din această lume, dar eram un străin într-însa fiindcă în același timp nu făceam parte din ea, în sensul că nu voiam să-i aparțin și să fiu pus într-un anume ambalaj. Și nici în Anglia nu mă simt acasă. Nici în Italia nu mă simt acasă, dar mă simt într-un fel acasă peste tot, așa că oriunde

aș fi, sînt acasă.“ Declarația e a lui Losey, dar ar putea foarte bine fi a eroului filmului său, a lui Peter. A celui Peter care se simte nenorocit pentru că are părul verde, dar care a învățat că „verdele este culoarea primăverii. El înseamnă speranță.“ Pentru că Peter era — așa cum remarcă James Leahy, unul din cercetătorii inteligenți ai operei lui Losey — „imaginea foarte clară a lumii ideale care ar fi trebuit să existe, și o imagine foarte clară a lumii crude a cărei victimă a fost, nu poate exista legătură între aceste două lumi pînă cînd personalitatea lui Peter nu va fi destul de maturizată pentru a crea legăturile“. Într-un fel, Losey este un Peter maturizat care face aceste legături în filmele sale.

Poți surprinde cu ușurință aci, chiar în aceste puține cuvinte, cîteva teme cvasipermanente ale filmelor sale și însăși enunțarea lor indică universul lui Losey, populat de acele stranii și tragice personaje „aruncate în dezastru de izolarea și depresiunea lor spirituală“ (Armes). Losey urmărește, cu precădere, bivalența unor eroi ai săi: bivalența ură-dragoste. Aproape niciodată personajele sale — chiar în filmele al căror subiect este pură melodramă — nu sînt clar definite între bun și rău, iar sentimentele cuprind totdeauna această bivalență. Poate de aci apare și acea tentă de atmosferă homosexuală care este adesea prezentă (vezi *The Servant* — *Servitorul* sau *Accident*). Și lucrurile merg atît de departe încît în *M* — un „re-make“ după filmul clasic al lui Lang — personajul rău al lui Lang devine eroul lui Losey, care-l reabilitează într-un fel, privindu-l cu înțelegere ca pe o victimă a cruzimii societății și a cruzimii proprii sale naturi.

Personajele lui Losey sînt acţionate, cel mai des, de un destin al cărui rol aminteşte de cel al fatumului în tragedia antică. Destinul conduce implacabil soartă personajelor în *The Gipsy and the Gentleman* — *Țigancă și domnul* (1957), în *The Intimate Stranger* — *Străinul intim* (1955), în *The Criminal* — *Criminalul* (1960), în *The Damned* — *Blestematul* (1961) ca și în acel inițial *The Boy with Green Hair*. Și ce altceva decît un act al destinului reprezintă *Accident*, care catalizează comportamentul eroilor? Eroii lui Losey sînt mai toți prizonieri: ai unei închisori (*The Criminal*), ai unei poziții sociale (*The Damned*), ai unui război (*King and Country* — *Pentru Rege și Patrie*), sau pur și simplu ai unei relații din care nu pot ieși (*The Sleeping Tiger* — *Tigrul adormit*, sau *The Servant*). Toți sînt prizonierii unei lumi care le e ostilă. Tema destinului și cea a prizonieratului se unesc atunci cînd eroii lui Losey (în *The Prowler* — *Vagabondul* sau în *The Servant*, de exemplu) sînt victime ale unui sistem pe care nu-l înțeleg. Nu atît în felul în care știe să conducă povestirea constă calitatea lui Losey (dimpotrivă, construcția rămîne uneori imprecis elaborată din punctul de vedere al eficienței ei dramatice), ci în crearea unor relații între personaje. Relațiile acestea sînt totdeauna interesante, ele ajung teme ce revin în cursul operei. Există, astfel, o clară similitudine între relațiile dintre psihiatru și pacient (*The Sleeping Tiger*), paznic și prizonier (*The Criminal*), stăpîn și valet (*The Servant*), ofițer și soldat, acuzator și acuzat (*King and Country*), sau profesor și elev (*Accident*). După cum relațiile în trei sînt prezente, ca temă, aș zice, în numeroase din filmele sale (*Sleeping Tiger*, *The Gipsy and*

the Gentleman, Intimate Strange, Eve, The Servant, Accident).

Losey creează o cinematografie în care își aplică cu consecvență comandamentul său propriu: „sînt convins că trebuie să cercetezi cele mai rele, cele mai tragice și cele mai sfișietoare aspecte ale vieții la fel ca pe cele frumoase și totodată și lucrurile care strică viața, o alterează, o distrug“. Losey este un fel de Balzac aplecat nu asupra unor aspecte sociale, ci mai mult asupra acțiunii acestora împotriva individului.

*

După epoca de înflorire a comediei cinematografice, operele acestui gen devin din ce în ce mai rare. Într-atîta încît se fac chiar acțiuni de reanimare și astfel asistăm în ultimii ani la revalorificarea antologică a operelor comicilor ecranului: seria lui Robert Young, filmul antologic Max Linder etc. Între timp, vechile astre încă în viață încep să pîlpîie pierzîndu-și strălucirea comică (Chaplin) sau se sting (Clair). Redescoperirea comediilor trecutelor epoci de glorie — alături de culegeri antologice reapar și opere integrale, cea a lui Buster Keaton de pildă — par niște baloane de oxigen aduse la patul unui bolnav în comă, ros de insuficiență comică pernicioasă. Hormonul cu pricina nu se mai produce în măsura necesară și organismul cinematografic îi simte, evident, lipsa. Operația de reanimare cu ajutorul vechilor comedii se completează — rar, vai cît de rar! — cu cite o operă recentă, printre care cele ale lui *Jacques Tati* sînt poate printre primele ca valoare. Pentru că Tati aduce ceva nou, ceva diferit de ceea ce creaseră predecesorii săi.

O lume care, deși are mai mult ca oricînd nevoie de rîs, nu mai știe să rîdă ca pe vremuri, lipsindu-i acea libertate interioară care îi permitea să hohotească în fața unei simple bătăi cu tarte de frișcă; o lume obișnuită să consume vitamine sintetice tinjește după comicul frust devenit fruct oprit nu dintr-o poruncă, ci din anchiloză, dintr-o infirmitate. Spectatorii contemporani care aleargă să vadă filme comice vechi te duc cu gîndul la o adunare de bătrînei reumatici și sclerozați care s-ar hotărî într-o seară să joace leapșa cu dezinvoltura totală pe care le-o dă memoria copilăriei și dorința de a o retrăi. Joacă, risete, ghidușii — dar apoi oboseala, imensa oboseală a vîrstei, amplificată de nesocotirea limitelor ei, durerile articulare și astenia sclerozei amintesc realitatea prezentă și joaca rămîne un simplu accident al memoriei. Prezentul comic reprezentat de Tati este însă altceva: un autentic comic contemporan. „Lucrul pe care am încercat să-l fac de la început a fost să dau personajului comic mai mult adevăr. A existat, dacă vrei, o școală a filmului comic în care personajul sosea cu următoarea etichetă: «veți vedea, sînt caraghiosul serii, știu să fac o grămadă de lucruri, știu să jonglez, joc foarte bine în comedie, sînt un foarte bun mim, găsesc gaguri». E vechea școală a circului, sau a music-hall-ului, totuna. Ce am încercat eu e de a dovedi și de a arăta că, în fond, toată lumea este amuzantă. Nu trebuie să fii un comic ca să faci un gag... Nu trebuie să fii un mare personaj comic ca să ajungi într-o situație comică. Cu cît o organizație este mai oficială și cu cît are un decor mai amplu, cu atît devine mai caraghioasă... Aș vrea să fac, nu o ascund, un film fără personajul Hulot, numai cu oameni pe care îi văd, pe care îi observ, pe care îi întîlnesc pe stradă și să le dove-

desc că, în ciuda lor, li se întâmplă săptămînal sau lunar ceva și că efectul comic le aparține tuturor... I se poate aduce lui Hulot învinuirea... că nu e dezvoltat comicul lui... Aș vrea să fac să se simtă că personajul unchiului nu e un personaj care vine de la circ, să fac să se creadă că este într-adevăr un unchi“.

Evident, Chaplin e prezent peste tot și Tati îi poartă o adîncă admirație. Dar Hulot e cu totul altceva decît Charlot, mecanismul comicului său e net diferit. Hulot nu inventează gagul, el rămîne un simplu naiv, un trecător parizian oarecare. Hulot nu oferă un spectacol, așa cum o făceau marii comici ai filmului mut și apoi cei din primele două decenii ale sonorului. Comicul lui pare involuntar. Tati refuză insistența, elaborarea vizibilă, sublinierea comicului. Din această cauză rămîne totdeauna în planuri generale, pentru „a-l lăsa pe spectator să descopere ceea ce e de văzut“. (Planul întreg era și cel folosit de Chaplin, dar din alte pricini: mimul avea nevoie să-și valorifice totdeauna întregul său corp.) Hulot, spune Tati, „trebuie să facă gaguri fără să-și dea seama, fără a face cu ochiul către spectator ca Charlot, fără a avea aerul de a zice: iată cum pot profita de o situație“. Buster Keaton nu creează situația comică, ci doar o suportă. Dacă o întîlnire pe ecran între Hulot și Charlot ar fi o disonanță, Hulot-Buster Keaton ar deveni, dimpotrivă, un acord armonic.

E greu de făcut astăzi comedie. Mack Senett, Chaplin și atîția alții produceau filme săptămînal. Tati însă lucrează ani de zile la cîte un film. De aci și distanțele mari dintre aparițiile lor: *Jour de fête* — *Zi de sărbătoare* — 1949, *Les vacances de M. Hulot* — *Vacanțele domnului Hulot* — 1951, *Mon*

oncle — *Unchiul meu* — 1958, *Play-time* — 1967. Pe vremuri, comicul se naştea spontan (adeseori fără scenariu), în timp ce astăzi un Tati nu mai poate fi decît un foarte meticulos constructor al fiecărei nuanţe din gagurile sale, ca şi Jerry Lewis, celălalt mare comic actual. Vechii comici improvizau, Tati, ca şi Chaplin la ultimele sale filme şi ca Jerry Lewis, elaborează cu grijă fiecare detaliu.

Hulot este un sentimental. El are o undă de melancolie, dar, în acelaşi timp, nu poate fi luat în serios. Şi Tati nu numai că ştie lucrul acesta — îşi cunoaşte doar personajul întîlnindu-l la tot pasul pe stradă — dar îl şi exploatează. Comicul derivă adesea din ciocnirea lui Hulot cu numeroşii anti-hulot cu care se interferează. Lumea lui Tati este compusă din două elemente care se atrag prin mecanismul social din care fac deopotrivă parte şi se resping totodată prin contradicţia dintre naturile lor întime. Filmele lui Tati sînt micile tragedii ale acestor nepotriviri. Anti-hulot-ii sînt agresivi; Hulot — imun la antihulotism — are o puritate care-i oferă cuirasa ce-l apără de agresivitatea celorlalţi. Familia Arpel (*Mon Oncle*) nu-i poate face rău, deşi snobismul, prostia, răutatea lor involuntară este agresivă. Loviturile lor se întorc împotriva lor înşişi. Păstrîndu-şi candoarea, Hulot îşi păstrează invulnerabilitatea. Filmele lui Tati sînt victorii ale donchijotismului. În acest sens Hulot trăieşte în aceeaşi zonă cu Charlot. Deosebirea derivă însă şi din caracterul realist al personajului lui Tati. Deosebirea de mecanism comic porneşte tot de aci. Gagurile lui Tati ar putea deveni un punct de pornire pentru Charlot, care din această situaţie dată, şi-ar construi, în faţa spectatorului, un gag. Geniul lui Hulot este că transformă în gag

o situație în care se poate afla oricare dintre spectatori, și că se oprește aici.

Hulot este un solitar, ca mai toți eroii contemporani. Însă un solitar cu o mistuitoare nevoie de a fi sociabil. Trama filmelor sale este, în fond, incompatibilitatea personajului cu lumea din jur. Tot aici e și drama lui Hulot. El e un asediat. Fără a fi însă victimă. Fiind antipoetic, Hulot este tot mai prin aceasta poetic, în sensul cel mai pur. Îmi amintește mereu de acel text al lui Isaac Babel despre Elia Isakovici și Margarita Prokofieva: „— Oamenii sînt răi. — Nu, spuse Herșcovici, oamenii sînt buni. Li s-a băgat numai în cap că sînt răi, și ei au crezut-o. Margarita rămase pe gînduri, apoi surise“.

Cu mijloace comice opuse, *Jerry Lewis* creează un personaj ale cărui coordonate sînt apropiate de cele ale lui Hulot. Un film de Tati nu seamănă cu unul de Jerry Lewis, și totuși nu se poate să nu constați legăturile intime dintre cele două personaje. „Cum este personajul lui Jerry Lewis? se întreba Glauco Viazzi. El este un alergic, un depeizat, un inadptat, o ființă fără proporții. Un băiat hipersensibil, foarte excitabil, nevropat. El ar părea complet stupid, prost, în afara lumii, dacă nu ar avea cîteodată rezonanțe dureros de umane.“ Iar Adriano Aprà: „Jerry Lewis, personaj asocial, un «outsider», este totuși o ființă liberă. Gesturile sale nu dătoresc nimic caricaturii și nici imitației, ele sînt o continuă invenție, manifestări exterioare ale unui caracter care nu cunoaște, din cauza puerilității sale, interdicțiile societății care îl inconjoară.“

Marea tradiție a cinematografilei sovietice ducă, cred, în zilele noastre, la două tendințe contradictorii. Pe de o parte respectarea, în litera ei ca să zic așa, a tradiției, îi împiedică pe unii cinești de la o reală înnoire a artei lor. Eisenstein, Dovjenko, Pudovkin sînt prea tiranic prezenți în opera lor, iar generația mai veche rupe greu cu propriile sale tradiții. Iutkevici nu se schimbă, nici Romm — deși încearcă să o facă în *Nouă zile dintr-un an* — Alexandr Alov, Vladimir Naumov, Rostotki, și alți tineri rămîn prea fideli tradiției. *Copilăria lui Ivan* este, în fond, o operă neodovjenkoviană, captivantă prin frumusețea ei, dar nu înnoitoare. Pe de altă parte, respectul tradiției înseamnă implicit anularea ei, pentru că adevărata tradiție a marilor cinești sovietici a fost de a deveni totdeauna personali, de a nu fi niciodată conservatori — este o tradiție a perpetuei recreări a cinematografilei. De fapt, cu fiecare film al lor, marii cinești sovietici puseseră din nou în discuție întreaga artă cinematografică și chiar propria lor artă. Ciuhrai încercase să facă acel „altceva“, dar aceeași tradiție, în sensul conservatorismului, îl ținuse în loc. În acest sens mi se pare că o operă aparte a cinematografilei sovietice este *Rublev* al lui Tarkovski. Aci realizatorul nu calcă pe urmele nimănui, el își construiește independent propria lui lume și filmul are măreția — adică dimensiunile interioare — ale artei ruse, fie ea literatură sau cinematografie. Profund rusă și totodată profund personală, opera lui Tarkovski este o viziune dublă: universul interior, de mare bogăție, al realizatorului se suprapune tot timpul cu viziunea sa

despre Rusia, care constituie astfel un al doilea univers.

În cinematografia română, apar producțiile mediocre absolut firești și inerente oricărei cinematografii. Este cadrul necesar pentru apariția unor opere de artă și a unor realizatori care să-și caute un drum al lor, nemulțumindu-se doar cu rețete. *Viața nu iartă* al lui Iulian Mihu și Manole Marcus este un prim semn: apariția unor realizatori care au ceva propriu de comunicat și într-un fel propriu (*Viața nu iartă* este de altminteri un film care își precede cu mult epoca și datele concrete înconjurătoare). Filmele lor ulterioare — cu toate imperfecțiunile — o dovedesc. Savel Știopul în *Anotimpuri* devine și el un artist cu o viziune proprie asupra lumii și asupra artei sale: femeia aceea care își trăiește singurătatea (exprimată printr-un lung plan, de o certă virtuozitate) amintește de bunele filme contemporane în care comportamentul personajelor exprimă mai mult decât intrigă; episodul copilăriei stabilește legături interesante cu *Fragii sălbatici*, deși nu cred că ar putea fi vorba aici de o influență a lui Bergman, ci, poate, mai mult de o coincidență, la fel ca și în episodul Bătrînului. Liviu Ciulei aduce o notă personală atât în *Erupția*, cât și în *Pădurea spînzuraților*, în care povestea, acțiunea filmică e, s-o recunoaștem, lipsită de interes major, modul ei de tratare dînd valoare filmului. În sfîrșit, Lucian Pintilie, receptiv la limbajul modern cinematografic, nedespins încă de alții, încearcă să-și descopere propriile sale mijloace de expresie. *Duminică la ora 6* se află la o răscruce de drumuri: era clar că de aci, Pintilie va merge, înainte. Ceea ce s-a și întîmplat în *Reconstituirea*, unde Pintilie se dovedește un

artist matur, foarte personal, care știe să creeze în felul său propriu un univers.

6. TENDINȚE

Din tot ce reprezintă filmul în aceste ultime două decenii — și desigur că aici trebuie să avem în vedere și prelungirea tendințelor noului val sau free-cinema-ului asupra altor cinematografii naționale: Milos Forman, Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Skolimovski, Jancsó și alții — cred că se pot desprinde câteva tendințe fundamentale, caracteristici esențiale ale cinematografiei epocii.

Apare, fără îndoială, o nouă atitudine față de povestirea cinematografică, față de construcția ei și față de relația povestire — improvizație. Într-un studiu despre filmul documentar contemporan în Statele Unite, Colin Young comunica constatări care cred că se referă la întreaga cinematografie, deci și la filmul de ficțiune. Young remarcă că ceea ce îi distinge pe noii documentariști este „faptul că sînt dispuși să sacrifice în beneficiul autenticității multe dintre mijloacele de control artistic sau regizorale tradiționale pe care cineasții s-au obișnuit să le aplice“. E vorba în primul rînd de renunțarea la scenariul clasic, de adoptarea unei atitudini de libertate față de schemele dramatice prestabilite. Se schimbă atît structura scenariului — eliminîndu-se regulile progresiei dramatice, ale construcției standardizate, regulile mai mult sau mai puțin fixe — cit și caracterul lui rigid, și, dacă vreți, literar. Young vorbește despre *Shadows* — *Umbre* de Cassavetes, ca despre primul film în care se stabilește o nouă relație între „fabulație (story) și autenticitate“. În *Shadows*, „film cu

subiect convențional, trama o formează conținutul" și „intriga a fost folosită numai ca un procedeu pentru prezentarea într-o formă convenabilă a vieții oamenilor din film“.

Filmul din perioada, s-o numim clasică, povestea o întâmplare și important era mai degrabă ceea ce povestea și cum povestea acea întâmplare. În deceniile din urmă, întâmplarea — ca material dramatic ordonat și scop cinematografic — își pierde din importanță. Autenticitatea psihologică primează, personajul devine mai important decât intriga. Improvizatia — reală sau mimată — cîștigă teren: chiar construcția filmului abandonează legile severe ale progresiei dramatice, lăsînd loc unei povestiri libere, plină de aluzii, de paranteze, de divagații. Rezumat, un film de Antonioni sau Godard, sau Resnais devine absurd. Orice film dintre 1930 și 1950 putea fi rezumat și acest rezumat era semnificativ pentru film. Dar totodată, libertatea de construcție a filmului contemporan se află într-o evidentă legătură cu filmul intelectual al lui Eisenstein (de altfel nici *Vechiul și Noul* sau *Octombrie* sau *Potemkin* nu pot fi povestite: mai precis rezumatul lor nu spune nimic). După *Hiroshima mon amour* au apărut și prozeleții: lipsa necesității unui subiect, a unei trame, a atras și pe cei ce nu și-au asimilat organic experiența lui Resnais. Dar experiența era valoroasă pentru că demonstra că totul e posibil în film. Însă numai dacă ai ceva de spus: Antonioni, Fellini, Godard devin perfecte exemple ale acestui adevăr.

Abandonarea schemei dramatice rigide a fost posibilă pe mai multe căi și firește că fiecare realizator-creator își caută propria soluție. Exemplul lui Francesco Rosi mi se pare interesant

deoarece realizatorul italian a ajuns la construcția liberă pornind de la filmul clasic.

Eroii lui Antonioni sînt victime ale unei maladii, al cărei diagnostic nu mai intră în preocupările creatorului. Ei există, se comportă astfel, eu îi privesc și îi reproduc, pare a spune realizatorul care nu se apropie afectiv de personajele ale căror cazuri le prezintă. Între el și personajele sale există un perete de sticlă, transparent, dar impenetrabil. *Francesco Rosi*, însă, pare a spune că dacă lumea e rea, ea trebuie schimbată. O privește cu un ochi viu, fără înduioșare. Rosi se dorește a fi un om drept. Deci intervine aici și un element etic. Pe Rosi îl interesează nu numai consemnarea sindromului maladiei, ci și diagnosticul exact, sursa (sau sursele) răului. Filmele lui Rosi au un pronunțat caracter social.

Dacă există — și există — un simț cinematografic, atunci Francesco Rosi îl are cu certitudine. Rosi filmează cum respiră și povestește cinematografic cu o fascinantă ușurință. Este ciudat cu cîtă libertate se mișcă el în domeniul fabulației adeseori ușor convenționale. Sînt aici, desigur, tributuri plătite producătorului. Dar Rosi își achită polițele cu eleganță: parvenitul va avea totdeauna grijă să se așeze corect pe un fotoliu și nu-și va permite niciodată să se întindă cu nepăsătoare eleganță. Parvenitul va fi totdeauna stînjinit de o grijă, de acel autocontrol despre care știe că îi e necesar. Valetul este totdeauna mai sever corect decît stăpînul său. Francesco Rosi este dintr-o rasă de stăpîni. Se așază neglijent pe fotoliul povestitorului, își permite să fie uneori melodramatic și se supune legilor comercialului cu certitudinea că și în această haină de confecție își va păstra vena. Ceea ce la altul ar fi vulgaritate sau mijloc ieftin,

este asimilat de Rosi și devine o inofensivă — pentru că neesențială — ciudățenie aristocratică. Melodrama este prezentă în *La Sfida — Sfidarea* (1958) și polițismul în *I magliari — Șomerii* (1959). O dată cu *Salvatore Giuliano* (1961) — „un discurs la cadavrul lui Iulius Cezar” cum l-a definit autorul — tonul devine exclusiv grav. Concesiile dispar și Francesco Rosi apare ca autorul original al unui nou fel de povestire cinematografică. Nu cronologia faptelor, nu mecanismul biografic îl interesează pe cineast. Rosi renunță la cursivitatea povestirii și face apel la inteligența spectatorului pentru reconstituirea unei biografii. „Discurs” în sensul unei neobișnuite libertăți a compoziției. Filmul lui Rosi este, de aceea, prin excelență polemic. Acest caracter apare și mai accentuat în *Le mani sulla citta — Cu mâinile pe oraș* (1963) în care Rosi își continuă opera profund personală. Film-proces, într-un fel, *Cu mâinile pe oraș* nu pronunță nici o sentință, lăsând acest drept spectatorului. Fapte cotidiene, rezumabile într-un scurt articol de gazetă, devin astfel baza unei noi dramaturgii. Dedramatizarea practică de Rosi dă naștere unui nou tip de dramatism. Întîmplările abundă, doar firul dramatic clasic este aruncat în aer. Cioburile lui se împrăstie ordonîndu-se după alte legi: cele ale realizatorului. Rosi schimbă accentele în suita întîmplărilor: momente aparent importante sînt eludate, altele aparent subsidiare capătă valori noi. Rosi se oprește acolo unde altul ar trece mai departe, și ignoră ceea ce un altul ar socoti esențial. Acest „altul” este cineastul, să-i spunem, clasic, conservator. Neorealism, ciné-verité, documentar — toate acestea rămîn nu surse, ci precedente. În *Il momento della verità — Minutul adevărului* (1964) procedeul este dus mai de-

parte: un film despre lumea tauromachiei în care arena nu e prezentă niciodată pe ecran.

Cu elementele realității, Francesco Rosi recom-pune o altă realitate decît cea aparentă, mult mai reală decît aceasta, pentru că Rosi știe să vadă ceea ce nu e vizibil pentru oricine. Godard este părintele acestui gen de cinematograf căruia Rosi i se integrează cu propriile sale mijloace.

Cunoscut ca un virtuos al suspensului, *Alfred Hitchcock* ne interesează aici prin noutatea, prin originalitatea pe care o reprezintă opera sa, prin construcția ei, modul cum elaborează el povestirea cinematografică.

Hitchcock declară totdeauna că nu urmărește nimic altceva în filmele sale decît să istorisească abil întîmplări care să le placă spectatorilor: îi sperie pe spectatori pentru că acestora le place să fie speriați. Atît. În fapt, Hitchcock creează o lume aparte, mai precis o viziune proprie asupra lumii din jur, și universul pe care ni-l prezintă consecvent în filmele sale nu este fără legătură cu cel kafkian. Lumea reală, foarte reală, foarte concretă din jur, obiectele familiare, cotidiene, devin un univers în care domină panica, din clipa în care în această lume înconjurătoare e aruncată, ca o piatră într-o apă stătută, o crimă. Obiectele obișnuite capătă alte dimensiuni și alte semnificații, fiecare devenind purtătoare ale imensei frici care ne copleșește. Totodată răul — prin crima care acționează ca un catalizator — atrage în cercul lui magic pe inocenți — de aci teama care nu mai e concretă, ci funcționează ca efectul unui destin parcă. Încetul cu încetul, personajele își pierd certitudinile, echilibrul și devin victime ale unui mecanism pe care nu-l înțeleg și nu-l pot influența.

Dar niciodată victime inocente — căci undeva există totdeauna o zonă de contingentă cu răul: sentimentul culpabilității care se naște pe parcurs devine un element al acestui implacabil mecanism. Totul este construit cu o tulburătoare stăpînire a tehnicii cinematografice, a virtuozității cu care e folosită. Hitchcock este un admirabil povestitor. Ceea ce aduce nou, în afara creării acestui univers obsedant prin teroarea pe care o exercită, dar relatat totdeauna cu mult umor, este un anume mod al identificării cu personajele, cu eroii filmelor sale. Cruzimea filmelor lui Hitchcock tot de aci derivă: este o cruzime față de spectator, în primul rînd, față de spectatorul care s-a identificat cu eroul. Strigătele de groază ale publicului — reacție atît de curentă la proiecția filmelor lui Hitchcock — sînt expresia fricii pe care o simte spectatorul pentru el însuși — victimă nu atît a întîmplării concrete, cît mai degrabă a aceleiași terori pe care o exercită împotriva lui lumea care îl asediază. *The Birds* — *Păsările* (o lume invadată de păsările care se înmulțesc pînă distrug totul) duce mecanismul pînă la limită, dar simbolismul e aici supărător. Înțeleg același lucru și din *Vertigo* sau *Psiho* și din *Marnie* sau *North by North-West* — *Nord, prin nord-vest* fără ca metafora (deși păsările lui Hitchcock nu sînt metaforice în intenția realizatorului) să dobîndească pentru mine vreo formă simbolică.

O mărturisire a realizatorului dezvăluie procesul creator și aruncă astfel lumină și asupra semnificației operei: „Filmul meu este de obicei pregătit încă înainte ca eu să-i cunosc povestea. Filmul îmi apare de la început într-o anume formă, într-o anume impresie generală. Abia mai tîrziu

încerc să scriu scenariul și îl adaptez în întregime închipuirii mele preliminare.“

Realismul fantastic al lui Hitchcock îi creează realizatorului un loc aparte în povestirea cinematografică actuală: foarte elaborată, construcția dramatică e înșelătoare prin aparentul ei clasicism. Acea autenticitate a lumii înconjurătoare pătrunde în film pe alt canal: din elementele lumii reale, Hitchcock construiește un univers care pare fantastic prin mecanismul său, dar care în fond exprimă tocmai realitatea existenței cotidiene.

L u i s B u n u e l operează — oricît ar părea de paradoxală afirmația — în zone învecinate. Ideea se aseamănă cu cea a lui Hitchcock: elemente strict reale ale lumii cotidiene sînt folosite pentru compunerea unui alt univers original: cel al *Viridiane*i sau al lui *Nazarin*. Pentru Bunuel, realitatea e multiplă și „poate avea mii de semnificații diferite pentru oameni diferiți“. Aci e și deosebirea: Hitchcock urmărește nu semnificația realității, ci tirania ei, în vreme ce Bunuel caută „o viziune integrală a realității“ și vrea „să intre în lumea minunată a necunoscutului“. Mijloacele sînt net diferite, dar *Viridiana* și *Vertigo* mă poartă spre o lume similară care — oricît de fantastică ar fi — nu mi se pare deloc străină; dimpotrivă.

Construcția povestirii poate rămîne clasică, să zicem, în cinematografia contemporană. E clară însă tendința spre libertatea construcției, spre apropierea de improvizație. *Hiroshima* sau *Marienbad*, *Une femme est une femme* sau *Pierrot le fou*, *8 1/2* sau *Giulietta degli spiriti* — sînt exemple elocvente în acest sens. Astruc visează la o cameră-stilou. Bresson se ridică împotriva cinematografului curent afirmînd că „cinematograful copiază viața,

sau o fotografiază, în timp ce eu re-creez viața pornind de la elemente cit se poate de naturale, de brute". John Schlesinger (*Billy Liar—Billy mincinosul, Darling* sau *Midnight Cowboy — Cowboyul de noapte*) reconstituie biografiile eroilor săi într-o construcție liberă.

O altă tendință contemporană este cea pe care aș numi-o a intelectualizării cinematografilei. Cineastul de azi — urmînd într-un fel filonul Eisenstein, cel al cinematografului intelectual — nu este numai un povestitor: el poate comunica idei, este și un eseist. Godard o demonstrează poate cel mai clar. Dar nu este nici pe departe singurul. De altminteri și fenomenul, destul de frecvent, al realizatorului care cugetă (și își comunică gîndurile în film) chiar la propria sa creație, mi se pare semnificativ. Filmul a devenit — într-o măsură mai mare sau mai redusă — o meditație, nu numai o povestire. De aci s-a ajuns la filmul-confesie.

Antonioni declara că „a face un film nu înseamnă a scrie un roman. Flaubert spunea că meseria lui nu e să trăiască: meseria lui e să scrie. A face un film înseamnă, dimpotrivă, a trăi — cel puțin pentru mine. (Vreau să fie limpede că această ilustră referință are doar scopul de a întări valoarea declarației mele.) Povestea mea personală nu se întreprinde în timpul turnării unui film, ci, dimpotrivă, devine tocmai atunci mai intensă. Această sinceritate, acest fel de a ne face într-un mod sau altul autobiografia, de a ne deșerta în butoiul unui film tot vinul nostru, ce altceva ar putea fi decît modul de a participa la viață, de a adăuga ceva bun (cel puțin în intenție) patrimoniului nostru personal...?”

În *Le mépris — Disprețul*, Lang spune: „Nu zeii au creat oamenii, ci oamenii pe zei.” Godard

se consideră însă pe sine însuși trăind realitatea nu nemijlocit, ci prin intermediul cinematografului, iar realității vieții, ca sursă de experiență, el îi opune, în ceea ce-l privește, realitatea cinematografică. Resnais investighează în domeniile confuze ale memoriei, Fellini se caută în propria sa lume intimă, în visurile sale. (Antonioni făcea apel la o comparație privitoare la roman invocându-l pe Flaubert. Dar Jean Genêt sau Henry Miller nu sînt oare mai aproape, pe acest plan, de cinematografia contemporană decît de profesia de credință literară a lui Flaubert?)

Film-confesiune este și cel al lui Godard, dar și cel al lui Fellini. După cum confesiune este și filmul lui Kenneth Anger. În moduri diferite, desigur, dar fenomenul este esențial același. Și atunci filmul contemporan se întîlnește, în evoluția sa, cu dezvoltarea romanului. Traectoriile se încrucișează: Jean Genêt sau Henry Miller pe de o parte, Fellini, Antonioni și Anger pe de alta.

Istoria filmului încearcă de obicei să detecteze și să analizeze universul artistic al cîte unui realizator. Dar ceea ce mi se pare deosebit de interesant în cazul lui *Federico Fellini* este concepția realizatorului despre acest univers. Fellini este un mitoman. Fără a fi însă prin aceasta un delinquent. Și nu fiindcă greșeala mărturisită este pe jumătate iertată, ci fiindcă Fellini nu păcălește, nu vrea să înșele pe nimeni. El își oficiază mistificările ca pe niște grandioase spectacole și astfel viciul său devine artă. Citiți interviurile pe care le dă și vă veți îngrozi de multitudinea contradicțiilor pe care le cuprind: de fiecare dată își povestește altfel viața, idealurile, gîndurile, intențiile. Iar dacă cineva remarcă acest fapt, atunci Fellini

declară fără nici o jenă, într-o maiestuoasă sfidare: „Nu trebuie să mă credeți, eu mint!”

Cineva spunea o dată că orice scriitor este un „mincinos”, deoarece afirmă realitatea unei lumi care nu există decît în imaginația sa. Fellini transformă chiar și această butadă în realitate. Iar „minciuna”, uriașa minciună pe care o profesează artistul (care nu realizează pe peliculă decît propriile sale scenarii) devine realitate: e realitatea unei lumi interioare proprii celui care o creează. Mistificarea se transformă în magie și Fellini își plimbă dezinvolt spectatorii într-un univers propriu, insolit, invadat de metaforele sale. Mitomania lui Fellini este un crez poetic, iar Fellini e un magician.

Într-o asemenea conjunctură însă, cît de dificilă devine urmărirea și descifrarea gîndirii artistului, mai cu seamă că pe noi acum ne interesează nu analiza unui film sau altul, nu mecanismul creației, ci exprimarea nemijlocită a lumii de idei din care se naște opera cinematografică.

Iar Fellini minte și în acest domeniu, se contrazice, și, cabotin consecvent, își clădește din declarațiile lui publice monumentul propriului său mit. Pentru că el construiește totdeauna concomitent două mituri: cel cuprins în filmul pe care îl creează și cel al creatorului acestui film. Soluția descifrării gîndirii lui Fellini despre arta cinematografică este de a corobora cele două mituri pentru a surprinde momentele de suprapunere: abia atunci începe să apară desenul adevărului. Pentru că adevărul gîndirii lui Fellini e cuprins în țesătura de minciună pe care o debitează explicit, în cascade, amuzat de el însuși, și de stupefarea pe care o provoacă astfel: „Sînt credincios!” — „Nu sînt credincios!”, „Sînt realist!” — „Nu sînt realist!”, „Urmăresc o temă precisă în filmele mele!” — „Ha-

bar n-am cum o să se desfășoare filmul la care lucrez! "... Greu de detectat adevărul din acest noian de declarații contradictorii ale artistului care se interesează totdeauna, în timp ce le rostește, dacă frazele lui sînt de efect, dacă sînt destul de amuzante. În fond, acest mare, uriaș mincinos, care se laudă ștremgărește cu mitomania lui, este de o naivă sinceritate. Minciuna declarațiilor este pentru Fellini vâlul cu care încearcă să-și mascheze nuditatea în care se prezintă pe ecran.

Ce este filmul pentru Fellini? „Este o încercare de a ordona jocul fanteziei, de a-l povesti cu oarecare precizie.“ El rămîne la nivelul intuiției, fără a se eleva la cel al meditației (o și declară răsplatit: „Cinematografia nu este o formă meditativă“). Gîndirea lui nu are adîncimea și rigoarea aceleia a unui Antonioni, să zicem. Este aceasta o infirmitate? Fellini o intuiește probabil ca atare și o transferă pe planul culturii, afirmînd cu o insistență care te face să-l bănuiești din nou de cochetărie, că este incult. Cert e că, de cîte ori gîndește despre arta lui, o face fără a elabora o riguroasă concepție estetică, filozofică, ci mișcîndu-se exclusiv pe planul intuițiilor, al impresiilor care rămîn destul de imprecise, chiar și cînd artistul încearcă să le definească cu exactitate.

În filmele sale, afirmă artistul, „există totdeauna un personaj care luptă împotriva monștrilor, împotriva neroziei și a spaimei, împotriva adevăratelor pericole. Povestea poate fi spusă în multe feluri, dar e totdeauna aceeași poveste. De fapt, citeodată am impresia că fac mereu același film.“ Și, în altă parte: „în opera mea se găsește totdeauna aceeași dorință de a mă elibera“. Așadar, Fellini concepe filmul ca pe o profesie de credință, implicînd un net caracter subiectiv (concepție inte-

resantă, ținând seama că e a unui autor dintre cei mai moderni și că ea se opune astfel concepției mult mai generale — dar false — asupra filmului contemporan, al cărui imperativ e adeseori socotit a fi tocmai obiectivizarea autorului).

Din această idee de bază izvorăsc altele și, pornind de aici, lumea de idei a lui Fellini capătă contur, începem să-i întrezărim o anume ordonare, dincolo de haosul aparent al declarațiilor contradictorii. De altminteri, Fellini încearcă să justifice imposibilitatea „obiectivizării” artistului: „Există aspectul superficial, tangibil, și există un aspect ascuns, misterios. Ceea ce mă interesează este să arăt lucrurile de dincolo de lucruri, și nu să fac doar declarații despre ceea ce poate fi văzut... Oamenii spun că eu văd realitatea deformată și fantastică. Eu cred însă că fiecare privește viața din jurul său într-un mod mai mult decît superficial. Ce sens are să fii «obiectiv» în filme? Cred că acest lucru nu este nici fizic posibil.”

Scopul pe care artistul și-l propune, deci, de la bun început, e acela de a înfățișa „realitatea lui”, cu alte cuvinte modul *lui* de a vedea realitatea din jur. El declară că se apropie cu umilință de viață, dar abandonează umilința în clipa în care pune mîna pe aparatul de filmat și cînd devine stăpînul acelei realități pe care o vrea zugrăvită, „deoarece dacă extinzi această poveste cu «umilința față de viață» la lucrul cu aparatul de filmat, nu văd de ce mai e nevoie de un regizor de film...” Fellini are o viziune proprie asupra realizatorului de film. Îl concepe ca pe un bizar amestec de magician și scamator, de profet și de clown, de victimă și de preot. El are convingerea că imaginea cinematografică e în stare, mai degrabă decît altceva, să sfișie pînza realității pentru a face vizibilă o altă reali-

tate. Domeniul magiei sale el aici îl vede, la această încrucișare de lumi: „Spațiul delicat dintre lumea tangibilă și cea intangibilă este spațiul artistului. Acolo domnește artistul.“

Domnia în acest spațiu presupune o forță uriașă de influențare. De aceea Fellini concepe filmul ca pe o magie albă. (Tema revine în multiple declarații și, întrebat o dată ce *violon d'Ingres* și-ar alege, artistul a răspuns laconic: „Magia“.)

Care este traiectoria pe care trebuie să o urmeze artistul pentru explorarea acestui spațiu? Aceea de a se căuta pe el însuși, ar răspunde la întrebare Fellini. Filmele „au puterea unei mari magii, capacitatea de a fi un mijloc de a gândi despre noi înșine, despre viitorul nostru. Am putea învăța să ne cunoaștem mai bine.“ Tema nevoii (și posibilității) de comunicare apare aici limpede, în opoziție cu aceea a incomunicabilității, afirmată de atîția contemporani ai săi. Crezul artistic al lui Fellini consideră opera cinematografică drept un dialog al artistului cu el însuși, iar comunicarea cu spectatorii intervine din momentul în care aceștia interceptează dialogul și se conectează la lungimea lui de undă.

Din toate acestea rezultă și concepția lui Fellini despre construcția filmului. Fellini a revoluționat povestirea cinematografică, depășind și faza interesului exclusiv pentru intrigă, și pe aceea a primatului evenimentului, așa cum o practica neorealismul (și o dată cu el, evident, și Fellini cîndva). E ceea ce André Bazin definea astfel: „Fellini a desăvîrșit revoluționarea neorealistă inovînd scenariul din care a eliminat orice înlănțuire dramatică, fundîndu-l exclusiv pe descrierea fenomenologică a personajelor. La Fellini... tocmai secvențele lungi, descriptive, aparent fără incidente

asupra desfășurării «acțiunii» sînt cele care constituie scenele într-adevăr importante și revelatoare.“ Urmărind în continuare „Ars cinematografica“ a lui Fellini, găsim și sursele acestei inovări, concepția artistică ce-i stă la bază. Fellini are convingerea că un artist se caută mereu pe el însuși și căutarea sa nu pornește de la nici o prejudecată. Realizatorul își concepe filmele ca pe niște povești, el povestește cu libertatea pe care o are orice om cînd fabulează despre el însuși. „O minte matură vrea să descopere singură, nu să i se spună. Acesta este motivul pentru care vreau să arăt omul la diferitele lui niveluri. Vreau să-mi relatez poveștile așa cum le spui la un bar: îți plac sau nu-ți plac, dar nu spui «ce înseamnă asta?». Unul ascultă, altul se duce acasă să se culce... Filmele sînt ca niște conversații prietenești dintre oameni... Vreau să creez o atmosferă în care să fie plăcut să asculți un om povestindu-și viața. Tot ce cer este ca oamenii să asculte și să privească.“ De aici derivă acea fermecătoare libertate de povestire pe care o au filmele lui Fellini, fie că este vorba de *La Strada*, fie de insolita fantezie din *8 1/2* sau *Giulietta și spiritele*. Iată-ne întorși de unde am plecat; traiectoria descrie așadar un cerc, demonstrînd astfel, în ciuda aparențelor, existența unei țesături ideative cu o anume ordonare.



În *8 1/2*, Fellini face o confesie directă. *Giulietta* urmează aceeași soluție artistică. Bazin declara în urmă cu peste un deceniu că cineastul „nu mai este concurentul pictorului sau al dramaturgului, ci în sfîrșit a ajuns egalul romancierului“. Dar totodată — cum o demonstrează Kenneth Anger — și al poetului.

Kenneth Anger este un profet al cinematografiei. S-a născut în 1929 la Hollywood, acest Bethleem deasupra căruia străluceau prea multe stele pentru ca vreun mag să poată desluși printre ele pe aceea care semnală apariția profetului ce va purta numele de Anger (furie!). Astfel, Kenneth Anger va deveni propriul său mag, explorator destructiv al staulului pe care-l va numi în titlul unei cărți ale sale „Hollywood-Babylone” și descoperitor al „regiunilor sudice ale lirismului personal”: „Cinematograful a explorat regiunile nordice ale stilizării impersonale, el trebuie acum să descopere regiunile sudice ale lirismului personal; el trebuie să-și aibă profeții. Acești profeți vor reda credința într-un «cinema pur» al revelației sensuale. Ei vor restabili primatul imaginii. Ei ne vor învăța principiile credinței lor: că vedem înainte de a auzi, că simțim înainte de a analiza, că participăm înainte de a aprecia.”

Există în americană o expresie plastică: „*yes-men*”, adică oameni care spun mereu „da!”, care aprobă totul neconținut, din conformism sau din lingusire. Opunându-se cu un ascuțit simț polemic tuturor convențiilor sociale și artistice, Kenneth Anger este prin excelență un „*no-man*”.

„Idealul meu era un cinema «viu» care să expreze dinamismul comunicării vizuale a frumuseții, a groazei și a bucuriei. Am vrut ca cinematografia mea personală să opereze o transmutație a dansului din ființa mea interioară într-o poezie a imaginilor mișcătoare, pentru a crea un climat nou de revelație spirituală, în care spectatorul, uitînd că privește o operă de artă, să poată să se identifice cu drama.” După *Fireworks* (1949) sau *Waterworks* (1952), Kenneth Anger — acest artist încă omis din istoriile filmului — este autorul unuia din cele

mai surprinzătoare filme ale avangardei contemporane, pentru care citatul de mai sus poate servi drept motto: *Scorpio Rising*. Un film, doar aparent documentar, despre tinerii motocicliști ai acestor ani, dar în fond încercarea de a surprinde în imagini, în ritmul lor, atmosfera, tonusul, psihologia, neliniștea și violența epocii și a locului în care trăiește realizatorul. Este o nouă mitologie — reducere la esență a fenomenului concret istoric — în care eroii istoriei umanității apar în asociații deopotrivă de libere și structural organice, în așa fel încât Christos, pe de o parte, sau hitleriștii, pe de alta, sînt citați în filmul lui Anger cu o dezinvoltură care, deși neașteptată, surprinzătoare, reproduce percuțiile unei gândiri și simțiri logic fluente. Cinematograful personal al lui Anger este într-adevăr o poezie în care dansează, straniu uneori, în ritmurile unei gândiri puternic senzualizate, o lume aparte cu care spectatorul se asimilează, avînd la urmă sentimentul nu de a fi văzut ceva, ci acela de a fi trăit o mare și copleșitoare aventură interioară. *Scorpio Rising* este un poem cu o structură simbolistică proprie, care ascultă de propriile sale legi; *Scorpio Rising* nu rimează decît cu el însuși.

„Viitorul filmului este în mîinile poetului și ale aparatului său de filmat... Îngerii există. Natura furnizează «inepuizabilul torent de aparențe frumoase». Este treabă poetului, cu viziunea sa personală, de a le «captura».“ Kenneth Anger este un mare poet al anilor noștri.



Cinematograful s-a născut scurt timp după începutul revoluției industriale — revoluție mecanică, cum o numesc unii — care, la rîndul ei, este core-

lată cu revoluționarea mijloacelor de comunicație. Nu știu de ce s-a neglijat legătura dintre mijloacele de comunicație privind transportul de persoane și mărfuri — căile ferate, aviație, automobil — și mijloacele de comunicație privind transferul direct de informații: gramofon, fotografie, telegraf, radio. Corelația mi se pare evidentă: ziarul tipărit este difuzat mai rapid și mai intens, la fel cartea, obiectele ce fac posibil transferul de informații sînt mai ușor și în mai mare măsură vandabile și această intensificare a circulației ridică implicit amploarea difuzării informațiilor înseși. Dar, în același timp, paralel cu intensificarea difuzării informației pe care o permite nemijlocit revoluția industrială (tipărirea mai ieftină și mai rapidă a cărților și periodicelor, dar și fabricarea pe scară din ce în ce mai largă și totodată la un preț mai scăzut a aparatelor de telefon, de radio etc.), apare și o nouă formă de comunicare, căreia americanul William Knox îi atribuie o importanță majoră — anume posibilitatea omului de a comunica nu sau oral, sau în scris, ci simultan pe amîndouă căile. Knox nu se referă aici la televiziune, ci la activitatea ordinatoarelor și afirmă că noua posibilitate a apărut datorită electronicii. Dar, în privința transmiterii simultane oral-scrise a informației, precedentul fusese creat pe *tărîmul artei*: cinematograful¹.

¹ Desigur că amploarea este neînsemnată, într-o vreme cînd ansamblul de informații cuprins în toate bibliotecile lumii reprezintă un milion de miliarde de semne (10^{16}); cînd se pregătește darea în exploatare a unui ordinator care va putea înmagazina o mie de miliarde de semne (10^{12}), iar ordinatoarele trec din ce în ce mai repede spre posibilitatea tipului real al dialogului, dialogul dintre mașină și cel ce o utilizează începînd a fi oral (ca la „Stock Exchange” în S.U.A.).

Pe plan artistic, cinematografia (inclusiv aceea de ficțiune) reprezintă desigur un mijloc de transmitere a informației oral-vizuale. Cinematograful prezintă o imagine a lumii. Am imaginat o dată un film de montaj: cum arată, de pildă, Parisul în filme. Voiam să adun materialul cuprins în diferite filme, produse în diferite țări, în care apare Parisul: străzi, restaurante, hoteluri, magazine, metrou, gări, obiceiuri etc. Am descoperit că există un infinit număr de Parisuri: Parisul văzut de americani este altul decât cel văzut în filmele germane, altul decât cel văzut în cele franceze, și toate sînt altele decât cel real. Voiam să compun astfel un ghid al Parisului, mai precis al Parisurilor. Filmul ar fi arătat clar că cinematografia comunică informații despre o lume pe care și-o construiește, după viziuni diferite — în funcție de mentalitatea țării producătoare, de personalitatea realizatorului — însă ele nu sînt mai puțin informații. Simultan oral-vizuale. Privită prin prisma evoluției culturii umane, cinematografia ca mijloc de expresie este clar în pas cu vremea, ca să zic așa.

Astăzi, un om născut într-o încăpere pe care nu ar părăsi-o niciodată de-a lungul vieții, ar putea cunoaște lumea întreagă datorită televiziunii. În această lume s-ar integra toate informațiile derivate din filmele de ficțiune: omul ar cunoaște nenumărate forme ale aceluiași Paris — ca să reiau exemplul — sau, cu alte cuvinte, ar putea avea asupra vieții exterioare o imagine dobîndită exclusiv din filme. Filmul reprezintă o experiență de viață directă. Este și ceea ce afirma, în fond, Godard. Participarea la existențele ce se derulează pe ecran poate fi echivalentul unei trăiri.

Pier Paolo Pasolini descoperă posibilitatea vorbirii libere indirecte în cinematograful și își exprimă

convingerea că cinematograful cel mai recent este „un cinematograf de poezie“. Iar Truffaut descoperă — ceea ce cunoașterea istoriei de pînă acum a filmului face clar de înțeles — că filmul de mîine îi apare „mai personal chiar decît un roman: individual și autobiografic ca o confesiune sau ca un jurnal intim. Tinerii cineasți se vor exprima la persoana întii și ne vor povesti ce li s-a întîmplat. (...) Filmul de mîine va semăna cu omul care l-a turnat. Filmul de mîine va fi un act de dragoste.“

Între Ronsard și Verlaine au trecut trei sute de ani. Între Méliès și Godard, doar cincizeci. Filmul de mîine mi se pare a fi foarte aproape.

Într-un deceniu de aci înainte, lumea se va schimba pare-se într-atîta, încît va ajunge de nerecunoscut. Cîțiva din factorii acestei schimbări privesc direct (dar și prin repercusiune) cultura: se reduce simțitor și progresiv durata orelor zilnice de lucru și numărul de zile lucrătoare (în societatea post-industrială — cum încep să o numească economiștii pe cea ce urmează societății industriale, de consumație — săptămîna de lucru va fi de 4 zile a cîte 7 ore, anul împărțindu-se în 39 săptămîni de lucru, pe de o parte, și 13 săptămîni de vacanță, ceea ce înseamnă, finalmente, 147 de zile de lucru pe an față de 218 zile nelucrate); crește continuu proporția numărului de studenți (în S.U.A. există 29 de studenți la o mie de locuitori și, în timp ce în 1900 doar 4% din tinerii de vîrstă universitară frecventau universitățile, în 1965 procentul lor a ajuns la 44%) — aceasta înseamnă *ipso facto* creșterea vertiginoasă a ceea ce am putea numi nivelul mediu de cultură a populației; ritmul progresului tehnic este la rîndul lui în creștere progresivă (de la invenția tehnică pînă la exploatarea industrială a fotografiei au fost necesari 112 ani, apoi,

pe rînd, aceeași trecere s-a făcut în 56 ani la telefonie, în 35 ani la radiofonie, în 12 ani la televiziune, în 6 ani la bomba atomică și în 3 ani la circuitele integrate), ceea ce face de înțeles afirmația potrivit căreia în 1980 ordinatoarele vor putea fi individuale, funcționînd ca simple servicii publice, ca telefoanele sau electricitatea, și cu taxe similare.

Teama în fața acestei realmente fantastice dezvoltări tehnice nu este, cum s-ar părea, un reflex de apărare a omului de cultură, ci pur și simplu o incapacitate de înțelegere a noii situații în care se va afla omenirea. Tocmai această hipertrofie tehnică va duce la o renaștere culturală. Pentru că pe lingă toate elementele înșirate mai sus — care duc la creșterea timpului liber al omului, deci la creșterea nevoii și totodată a posibilităților de consum cultural — mai intervine un factor: în măsura în care calculatorul va deveni un element al civilizației tot atît de cotidian ca telefonul sau radioul, se va schimba întregul proces educațional și, prin aceasta, modul de activitate, sau mai precis de acțiune intelectuală a omului. Să mă explic: în momentul de față, intelectualul activează prin înmagazinarea unei informații și prin prelucrarea ei apoi, în vederea aplicării rezultatelor acestei prelucrări. Înmagazinarea presupune atît detectarea informației, cît și asimilarea ei. Răspîndirea calculatoarelor va elimina această fază. Calculatorul folosit individual va putea singur atît să detecteze informația, cît și să o memorizeze și, chiar, parțial, să o prelucereze. Omul se va putea limita la raționament. Departe de a înlocui creierul, calculatoarele îl vor elibera, asigurîndu-i posibilitatea de a fi folosit pentru ceea ce numai el poate face. Calculatoarele vor elibera gîndirea.

În facultăți, studenții vor fi învățați *numai* să gindească — restul muncii făcînd-o ordinatorile (chiar și aceea de a-i învăța pe studenți cum să fie folosite ele).

Omul va fi eliberat în mare măsură de muncă (frînă în sensul irosirii timpului) și în întregime de acel efort intelectual care este altceva decît raționament. Va fi, sînt convinși, perioada de revoluționare a gîndirii. Ambele fenomene duc inevitabil la amplificarea rolului și a funcțiilor artei. Oamenii vor avea mai mult timp și mai multă disponibilitate pentru artă. Dar și totodată mai multă nevoie de ea. Paradoxal, tehnicizarea culturii va duce la înflorirea ei într-o măsură în care nici Renașterea nu a cunoscut-o. Chiar alienarea societății de consumație va dispărea, deoarece mi se pare perfect logică afirmația lui Servan-Schreiber: „dincolo de un anumit prag, bogăția se traduce mai puțin printr-un nivel de viață superior cît printr-un mod de viață diferit“.

Se face astăzi adesea o greșeală deplîngîndu-se melancolic — ca inexistente astăzi — bunele vremuri istorice ale Renașterii, cînd participarea selectivă a mulțimii era în așa măsură activă încît la Florența, de exemplu, operele plastice erau expuse pentru a fi judecate public. Această intervenție selectivă există și azi: *best-seller*-ul muzical în formă de disc, *best-seller*-ul literar, succesul de casă cinematografic sînt formele sale clare. Disprețul față de „comercial“ al esteților este o simplă manifestare de neînțelegere a fenomenului. Ceea ce mă întreb este cum va acționa această intervenție selectivă în societatea numită postindustrială? Logic alegerea ar trebui să devină perfect liberă, adică neinfluențată (cred că și publicitatea va dispărea, fiind depășită de posibilitatea fiecăruia de a cu-

noaște obiectiv ce produs anume îi este lui mai util), dar imensitatea producției artistice va face și mai dificilă selecția: Care film să-l văd? Rațiunea dominând, poate că va începe și epoca unei autentice critici cinematografice (și artistice în genere), în sensul existenței unor *conștiințe* care să influențeze opinia publică. Gradul mărit de cultură și de mobilitate intelectuală vor modifica fără îndoială și structura operei cinematografice. În acest sens mi se pare că adevărata istorie a cinematografiei începe cu Antonioni și mai ales cu Godard. Dacă Eisenstein a descoperit posibilitatea ideății cinematografice, Godard și tinerii americani prevestesc posibilitatea gândirii filmice eliptice. Sau „cinematograful de poezie”. Confesiunea filmică, directă, discursivă. Filmul de mîine.

7. FIȘE

Fișele care urmează au rostul de a oferi cîteva puncte de referință. Ele sînt compuse, fiecare, din trei părți: autodefiniri sau mărturisiri ale realizatorilor, apoi cîte o opinie, rezumativă, a unui critic sau a unui istoric despre realizator, și în fine cîteva referințe filmografice.

MICHELANGELO ANTONIONI

„... filmul însuși trebuie, o dată terminat, să-și dezvăluie semnificația. Dacă ideile există în noi și dacă sîntem sinceri în povestirea noastră, ele se vor impune pînă la urmă. Important este ca povestirea să se bazeze pe o conștiință caldă și echilibrată. Cinematograful care îmi place este acela în care imaginile aduc un sens de adevăr fără a-și pierde forța de persuasiune. Fără infatuare, nici delir sau extra-

vaganță intelectuală: lucrurile privite în față, nici din spate, nici dintr-o parte, nici de-a curmezișul.“

„Cel mai mare efort este acela de a fi tu însuși. Adică, fără a cădea în confesiune, de a face filme care să aibă un sens în propria noastră poveste. Numai astfel vor avea un sens și pentru alții.“

„Tehnica pe care o folosesc... îmi pare direct legată de dorința de a urmări personajele pentru a le dezvălui gândurile lor cele mai ascunse. (...) Cred că este mult mai cinematografic să încerci a surprinde gândurile unui personaj arătându-i reacțiile, oricare ar fi ele, decât de a închide toate acestea într-o replică, recurgând astfel practic la o explicație. (...) Când totul a fost spus, când scena majoră pare a fi terminată, există ceea ce urmează după aceea și mi se pare important să lași să se vadă personajul tocmai în acel moment..., un gest și o atitudine care lămuresc tot ceea ce s-a întîmplat și tot ce a rămas.“



„Unii au vorbit în legătură cu *La Notte* despre un nou limbaj cinematografic. Am spune că aceasta este, în parte, adevărat; dar că înainte de a vorbi despre limbaj, ar trebui vorbit despre un nou sentiment al realității, din care decurg apoi noutățile expresiei. (...) S-ar spune... că Antonioni nu aspiră atît la a descrie, cît la a cunoaște lucrurile; a le face să acționeze mai degrabă decît a le da o reprezentare concretă. De aci eliminarea a tot ce produce mișcare, conflict, progresie și agitație... Realitatea este pentru Antonioni statică, inertă, vizuală... Și angoasa este singurul sentiment pe care îl inspiră și în care se recunoaște ca într-o oglindă fidelă. (...) Pentru că în ochii lui Antonioni, realitatea apare absurdă...“ (Alberto Moravia).



Italia: *Le Amiche* — Prietenele (1955), *Il Grido* — Strigătul (1957), *L'Avventura* — Aventura (1960), *La Notte*

— *Noaptea* (1960), *L'Eclisse* — *Eclipsa* (1962), *Deserto Rosso* — *Deșertul roșu* (1964); Anglia: *Blow up* (1967). S.U.A.: *Zabriskie Point* (1969).

INGMAR BERGMAN

„Pentru mine cinematograful este înainte de toate — teatru. Nu același teatru ca acela de pe scenă. Din anumite puncte de vedere, îl prefer pe cel de pe scenă. Acolo depinzi mult mai puțin de «imponderabilele mecanicii». Dar nimeni nu mă va face să renunț la a crede că cinematograful este totuși un anumit teatru, cu reguli mai suple și mai rigide — mai sinuoase și mai pline de constrângeri.”

„Prea mulți oameni de teatru uită că munca noastră în cinematografie începe cu fața omenească. Putem desigur să ne lăsăm complet absorbiți de estetica montajului, putem alătura într-un ritm amețitor obiecte și ființe, putem face studii după natură de o frumusețe indestructibilă, dar apropierea de obrazul omului este fără îndoială principala originalitate și calitatea distinctivă a cinematografului. Putem conchide de aci că vedeta este instrumentul nostru cel mai prețios și că, totodată, camera nu are altă funcțiune decât aceea de a înregistra reacțiile acestui instrument. În multe cazuri însă, se petrece tocmai contrariul: pozițiile, mișcărilor camerei sînt socotite ca fiind mai importante decât actorul și filmul devine un scop în sine — or asta nu va fi niciodată decât o iluzie și o risipă artistică.”



„Este admirabil că Bergman reușește să spună ceea ce nu se poate spune. Cum? În primul rînd prin ritmul în acord cu liniștea sau cu diferitele liniști, opunîndu-le, armonizîndu-le. O falsă încetineală: dacă fulgerul ar fi lent, s-ar putea spune că *Tăcerea* are încetineala fulgerului. Tensiune extremă... (...) Timpii morți sînt falsi timpuri morți, ca la Antonioni... Ei sînt încărcăți de intensitate fiindcă noi participăm intens la drama interioară a personajelor. Liniștea ne vorbește. Și aceasta datorită pasiunii cu care Berg-

man interoghează oamenii, lucrurile, prin gros-plan. El ne obligă să vedem ceea ce nu credem, cel mai adesea, că am vedea..." (Jean-Louis Bory).

★

Suedia: *Setea* (1949), *Joc de vară* (1950), *O lecție de dragoste* (1954), *Surisurile unei nopți de vară* (1955), *A șaptea pecete* (1956), *Fragii sălbatici* (1957), *Ochiul diavolului* (1960), *Ca printr-o oglindă* (1961), *Tăcerea* (1962—1963). *Persona* (1968).

ROBERT BRESSON

„Trebuie să ajungi să te exprimi nu prin imagini, ci prin raporturile dintre imagini, ceea ce nu este deloc același lucru. Tot așa cum un pictor nu se exprimă prin culori, ci prin raporturi de culori.“

„Cinematograful nu este un spectacol, ci o scriitură.“

„Nu trebuie să se creadă că se ajunge la adevăr, prin adevăr. Eu încerc să ajung la adevăr printr-o oarecare.... mecanică.“

„Trebuie să ajungi să introduci idei într-un film fără a le introduce, adică ideile nu trebuie să se afle în film la pornire, dar să le găsești la sosire.“

★

„... nu este posibil să-l privești pe Bresson nici prin perspective psihologice, nici dintr-un punct de vedere liric. Cu el pătrundem într-un domeniu spiritual în stare pură. La un prim nivel, totul este semn, totul este — ca la Racine — urma unei munci misterioase care are loc în profunzimi... La un al doilea nivel, personajele sînt torturate de aceste forțe invizibile care nu mai aparțin anecdoticii și nici cotidianului. Ele sînt victime ale unui tragic de ordin ontologic, stigmatizate de etern.“ (Henri Agel)

★

Franța: *Les Dames du Bois de Boulogne — Doamnele din Bois de Boulogne* (1945), *Un condamné à mort s'est échappé*

- *Un condamnat la moarte a evadat* (1956), *Le pickpocket*
- *Hoțul de buzunare* (1959), *Le procès de Jeanne d'Arc* —
- *Procesul Ioanei d'Arc* (1963), *Au hasard Balthazar* (1966).

LUIS BUNUEL

„Prin felul cum funcționează, mecanismul creator de imagini cinematografice este, dintre toate mijloacele de expresie umane, cel care amintește cel mai bine munca spiritului în timpul somnului. Filmul pare o imitare involuntară a visului.“

„Cer cinematografului să fie un martor despre o lume, un proces-verbal care să spună tot ce este important în realitate... Vreau să am o viziune integrală a realității; vreau să intru în lumea minunată a necunoscutului.“

„Ceea ce mă interesează este misterul. Misterul este elementul esențial al oricărei opere de artă.“

„Un film bun trebuie să aibă ambivalența a două lucruri opuse și înrudite.“



„Unii îl numesc pe Bunuel în toate chipurile: trădător, anarhist, pervers, difamator, iconoclast. Dar nu îndrăznesc să-l numescă nebun. Iar el descrie tocmai nebunia, dar nu propria sa nebunie. Haosul acela urît mirositor, care se învolutează parcă sub bagheta lui pentru un scurt ceas, este nebunia civilizației, constatarea realizărilor omului după zece mii de ani de rafinament. (...) El ne arată ceea ce pînă acum ne-a fost refuzat, dar nu pentru a șoca, ci pentru a convinge. Violența lui este un catharsis. Nu există în ea nici o fărîmă de depravare.“ (Henry Miller)



Franța: *L'Age d'or* — *Virista de aur* (1930); Mexic: *Los Olvidados* (1950), *El Bruto* — *Bruta* (1952), *El* (1953), *Nazarin* (1958), *La fièvre monte à El-Pao* (1959), *The young one* — *Adolescenta* (1960); Spania: *Viridiana* (1961); Franța:

Le journal d'une femme de chambre — *Jurnalul unei cameriste* (1963—1964), *Belle de jour* (1966).

CLAUDE CHABROL

„Nu mi se pare de loc posibil să aduci un nou vocabular în limbajul cinematografic. Astăzi singura noutate formală posibilă e de găsit, după părerea mea, în juxtapunerile inedite ale unor procedee existente. În ceea ce mă privește, mă străduiesc să nu refuz nici unul din aceste procedee.“

★

„Unul din liderii noului val: stil viu, nervos, tendință spre brio și spre gratuitate formală.“ (Jean Mitry)

★

Franța: *Le beau Serge* — *Frumosul Serge* (1958), *Les Cousins* — *Verii* (1959), *Les bonnes femmes* (1959), *L'andru* (1963), *Marie Chantal contre dr. Khah* (1965).

RENÉ CLÉMENT

„Subiectul este totul... Subiectul și viziunea cinematografică pe care o ai despre el.“

„În realitate nu există decît un singur fel de film realist: acela care are «veridicitatea» documentului, care reface simplu, fără concesii, ceea ce s-a întîmplat...“

„Cinematograful trebuie să aducă un răspuns la neliniștea socială a spectatorului și spectatorul trebuie să găsească aci speranța: bineînțeles nu optimismul struțului, ci speranța în luciditate.“

★

„Ceea ce pare să determine sterilitatea operei sale... este faptul că meșteșugarul, teoreticianul din Clément înăbușă omul, făcînd din munca lui un exercițiu de o copleșitoare perfecție.“ (Henri Agel)

★

Franța: *La Bataille du rail* — *Bătălia căilor ferate* (1946), *Jeux interdits* — *Jocuri interzise* (1953), *Monsieur Ripois* (1954), *Gervaise* (1956), *Quelle joie de vivre* (1961), *Les félins* (1964).

JEAN-LUC-GODARD

„Pentru mine cinematograful înseamnă viață. Este ceva care fotografiază viața. Un număr de rezumate ale vieții, puse laolaltă, înseamnă tocmai ceea ce se numește film.“

„Sînt în căutarea răspunsului la întrebarea: ce înseamnă pentru mine mizanscena? Eu fac mizanscenă tocmai pentru că sînt un om care caută.“

„Pictînd cu litere, am poftă să restitui totul, să amestec totul, să spun totul.“

„Mă privesc filmînd și sînt auzit gîndind.“

„Gred că pe toate planurile trebuie să redescoperim totul“.

„Cinematograful nu este o artă care filmează viața. Cinematograful este ceea ce se află între artă și viață.“

★

„Filmele lui Godard sînt alcătuite dintr-o succesiune de imagini izolate, de momente care nu formează, în nici un fel, o durată; ele se succed și se anulează unul pe altul pentru a forma un etern prezent.“ (Théodore Louis)

„Iată cinematograful în stare pură. Este spectacolul și farmecul spectacolului. Este cinematograful care se întoarce la cinematograful.“

„Specific pentru Godard este că el prezintă ca pe un film finit ceea ce pentru orice alt regizor nu ar fi decît materialul brut din care s-ar putea dezvolta, încet, un film... În munca lui Godard, procesul creator al realizării unui film devine materialul pentru filmul însuși. “ (Roy Armes)



Franța: *À bout de souffle* (1959—60), *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962), *Le Mépris* (1963), *Bande à part* (1964), *Une femme mariée* (1964), *Pierrot le fou* (1965), *Masculin-Féminin* (1965—66), *La Chinoise* (1967).

ALFRED HITCHCOCK

„Nu încerc să aduc pe ecran un «fragment de viață», deoarece oamenii își pot oferi toate fragmentele de viață pe care le doresc, pe stradă, în fața cinematografului, și nu trebuie să plătească pentru asta. Pe de altă parte, resping fantezia totală, pentru că publicul vrea să se recunoască în actorii pe care îi vede pe ecran. A face cinema înseamnă înainte de toate să istorisești o poveste. O poveste trebuie să fie verosimilă, dar niciodată banală. Ea trebuie să fie dramatică și totodată să semene cu viața. Drama este viața din care ștergi petele de plictiseală.”

„Există pentru un autor de filme un anumit număr de imperative pe care trebuie să le respecte... Este inutil să mi se atribuie intenții profunde. Nu sînt deloc interesat de mesajul sau de morala unui film. Sînt ca un pictor, să zicem, care pictează flori.”

„La unele din filmele mele, spectatorii țipă și nu pot suporta teama. Asta mă amuză enorm. Mă interesează mai puțin poveștile decît felul de a le povesti.”



„Prin intermediul criminalității, și pur și simplu prin faptul că ne arată că astfel de lucruri sînt posibile, Hitchcock condamnă implicit o societate care face posibile aceste lucruri. “ (Jean Domarchi)

„Hitchcock, superacademician, trăgător de elită... face să plesnească magistral biciul suspense-ului... Această extraordinară perfecție tehnică, această mină suplă de virtuoz, acest amestec atît de sigur, atît de instinctiv de umor și de

teroare, nu le poți decât admira. Își face numărul ca un echilibrist; și totdeauna cu un suris ironic.“ (Bardèche și Brasillach)



Anglia: *The Man Who Knew Too Much* — Omul care știa prea mult (1934), *Sabotage* — Sabotaj (1936), *Jamaica Inn* — Hanul Jamaica (1939); S.U.A.: *Rebecca* (1940), *Suspicion* — Suspiciune (1942), *Shadow Of A Doubt* — — Umbra unei bănuieli (1943), *Notorious* (1946), *Strangers On The Train* — Străini în tren (1951), *The Trouble With Harry* (1955), *The Man Who Knew Too Much* — Omul care știa prea multe (S.U.A. — 1956), *Vertigo* (1958), *North By Northwest* (1959), *Psycho* (1960), *The Birds* — Păsările (1963), *Marnie* (1964).

ELIA KAZAN

„Plăcerea mea este să reproduc anumite experiențe de viață, așa cum le văd eu, așa cum cred că trebuie reproduse.“

„Lucrurile pe care le realizează personajele în filmele mele le realizează prin mine. Până la urmă ei mă realizează pe mine. Ei văd viața, dar în felul meu de a o vedea și de a o înfățișa.“

„Nu sînt, după cum mi se pare, o personalitate foarte vastă. Nu sînt prea catolic, nu am gusturi foarte variate, nu pot face filme de genuri foarte diferite, și chiar, într-un sens, fac totdeauna aceeași poveste (puțin modificată), mereu, mereu și mereu aceeași... (...) Dar sper că mă dezvolt, că mă perfecționez. Că perfecționez și stilul. (...) Pot doar rămîne eu însumi. Poate, într-un sens, filmele mele sînt plictisitoare. Pentru că e el, mereu el, mereu același blestemat Kazan!“



„La Kazan, ca și la Ray, cinematograful este la maximum: la acești oameni considerați drept niște campioni ai

intuiției, ai operei stîncioase și neterminate, găsești gîndirea cea mai profundă. Rolul cel mai important îl are luciditatea. (...) Acesta este jocul cinematografului ca și, în același timp, definiția regulii sale. (...) Orice «mizanscenă» dispăre în favoarea a ceea ce se poate numi «faptul trăit» (...) Kazan e cineastul fricii.“ (Sylain Godet)



S.U.A.: *Sea Of Grass* — *Marea de iarbă* (1947), *Boomerang* (1947), *Panic On The Streets* — *Panică pe străzi* (1950), *A Streetcar Named Desire* — *Un tramvai numit dorință* (1952), *Viva Zapata!* (1952), *On The Waterfront* (1954), *East Of Eden* — *La est de Eden* (1955), *Baby Doll* (1956), *A Face In The Crowd* — *O față în mulțime* (1957), *America, America* (1964).

AKIRA KUROSHAWA

„Ceea ce mă interesează este drama, interioară sau exterioară, a unui om, și să fac portretul acestui om prin această dramă.“

„Filmele mele încep brusc, printr-o deschidere a imaginii. Începutul este «dramatic», el anunță povestea. Am un subiect, îl amplific pe măsura desfășurării, dar țin să-l dezvolt în formă de povestire. În fond, îmi place să povestesc.“

„Spun un singur lucru, mereu același. Pentru aceasta îmi aleg ca material un subiect despre care se vorbește chiar atunci, o problemă la ordinea zilei, deoarece în funcție de aceste subiecte se va putea înțelege mai bine ceea ce vreau să spun. Doresc să exprim un singur lucru: de ce nu pot oamenii să trăiască în perfectă înțelegere, în pace, manifestînd mai multă bunătate reciprocă?“



„Tocmai arătînd reversul binelui, Kuroshawa creează cea mai mare densitate morală a operei sale. (...) Fără îndoială că violența este chiar la rădăcina oricărei drama-

turgii japoneze, ca și o anume îmbinare de circ, de epopee și de dezlănțuire dionisiacă, vizibile mai ales în două scene din *Rașomon*... și în aproape totalitatea filmului *Șapte samurai*. Dar această violență este... de ordin existențial și pare a avea un punct de reper în concepția eschiliană a tragediei.“ (Henri Agel)



Japonia: *Legenda marelui Judo* (1943), *Îngerul beat* (1948), *Scandal* (1950), *Rașomon* (1950), *Idiotul* (1951), *Cei șapte samurai* (1954), *Cetatea păianjenului — Macbeth* (1957), *Mercenarul* (1961), *Barbă roșie* (1965).

JERRY LEWIS

„Fiecare individ este izolat. Cel puțin fiecare persoană simplă.(...) Cea mai mare parte a muritorilor știu foarte bine că societatea nu are timp să se ocupe de ei. Situația fundamentală a oricărei comedii este, deci, aceea a acestui personaj față în față cu aceste dificultăți. Dificultăți al căror instigator este desigur și el într-o oarecare măsură. Căci nu există pentru noi dificultate de care să nu fim, măcar în parte, responsabili. Sursă veritabilă a nenorocirilor sale, personajul comic este, deci, în conflict cu el însuși. La origine, el nu are decît bune intenții, numai că iată, el deviază puțin pe drum și atunci totul se strică. Și tocmai aici este sursa comicului: în acest personaj care fuge de problemele pe care le-a ridicat și a cărui fugă nebunească nu-l duce decît la probleme și mai complicate.“



„Să stăpînească delirul care pînă atunci nu accepta limite, să ajungă la deliciile creației conștiente — aceasta este ambiția lui Lewis. Și cum ar putea ajunge mai bine la acest control total al operei decît introducîndu-se într-un cel care o gastează și cel care o primește, devenind producătorși, poate, spectator și creator în același timp.“ (S. Godet)



S.U.A.: *The Bellboy* (1960), *The Ladies' Man* (1961), *The Nutty Professor* (1963), *The Patsy* (1964).

JOSEPH L. MANKIEWICZ

„Filmele mele, cu foarte puține excepții, ar fi putut fi piese de teatru.“

„Convingerea mea profundă este că de cînd s-a compromis începînd să vorbească, cinematograful are obligația de a spune ceva. Deoarece, în atenția spectatorului, aspectul sonor al filmului are un rol tot atît de mare ca și aspectul său vizual, acesta trebuie să ocupe un loc important și să aibă o anume ținută. De aceea am convingerea că nu există și nu trebuie să existe o adevărată diferență între faptul de a scrie pentru teatru și acela de a scrie pentru ecran, decît cel mult aceea că cinematograful permite o scriere mai liberă și mai completă. (...) Mijlocul nostru de expresie este un mijloc sonor în aceeași măsură în care este unul vizual. Dar este bineînțeles mult mai lesne să ajungi la un simulacru de film prin trucuri cvasifotografice.“

„Am impresia că filmul cel mai bine regizat este cel care nu pare regizat de loc“.



„Mankiewicz filmează așa cum respiră: cu o deconcertantă ușurință. Nu încapе nici o îndoială că această ușurință este rezultatul a mii de eforturi; dar unde, cînd, cum?“ (Jacques Doniol-Valcroze)



S.U.A.: *Mannequin* (1937), *Strange Cargo — Încărcătură ciudată* (1940), *The Philadelphia Story* (1940), *The Keys of the Kingdom — Cheile împărăției* (1944), *Escape — Evadare* (1948), *House of Strangers — Casa străinilor* (1949), *All About Eve — Totul despre Eva* (1950), *Julius Caesar* (1953), *The Barefoot Contessa — Contesa desculță* (1954),

The Quiet American — Americanul liniștit (1957), *Suddenly Last Summer* — Deodată, vara trecută (1959), *Cleopatra* (1961—1963), *Anyone For Venice?* (1966).

ANTHONY MANN

„Îmi place ca un om să-și fixeze o linie de conduită, să o respecte și să o facă respectată de alții. Numai un asemenea om este demn de respectat. El știe unde se află, știe unde vrea să meargă... și ajunge acolo! Iată ce este pozitiv. Apare un flagel și Oedip își făgăduiește să-i descopere cauza, indiferent de cât l-ar putea costa: și descoperă că vinovatul e el și atunci își scoate ochii! Nu am înțeles niciodată, de exemplu, de ce așteaptă Hamlet cinci acte pentru a-i ucide pe asasinii tatălui său!”

„Încerc totdeauna să-mi construiesc filmele pe o opoziție de caractere. Punînd accentul pe punctele comune ale personajelor, silindu-i apoi să se confrunte, povestea capătă mai multă forță și se obține o intensitate sporită. Publicul se lasă prins și se interesează mai mult de ceea ce vrei să-i arăți.”

★

„Și așa, contemplînd personajele manniene pe fundaluri de stînci, de pășuni, de cîmpuri înzăpezite, de copaci, de praf și de cer albastru, o generație întreagă a învățat cinematograful.” (J.C. Missiaen)

„*Man of the West* — Omul vestului este un curs, în aceeași măsură ca un discurs... ca o teorie a artei... este un western, adică genul cel mai cinematografic al cinematografului, dacă mă pot exprima astfel: așa încît, pînă la urmă, *Man of the West* este pur și simplu o admirabilă lecție de cinema, și anume de cinema modern.” (J.L. Godard)

★

S.U.A.: *Strangers In The Night* — Străini în noapte (1944), *The Great Flammarion* — Marele Flammarion (1945)

Desperate (1947), *Reign Of Terror — Domnia groazei* (1949), *Side Street* (1949), *The Furies — Furiile* (1950), *Winchester 73* (1950), *The Naked Spur — Pintenul gol* (1953), *The Glenn Miller Story — Povestea lui Glenn Miller* (1954), *The Last Frontier — Ultima graniță* (1955), *Men In War — Oameni în război* (1957), *Man Of The West* (1957), *Cimarron* (1960), *El Cid* (1961), *The Fall O The Roman Empire — Căderea Imperiului Roman* (1964), *The Heroes Of Telemark — Eroii din Telemark* (1964–1965).

KENJI MIZOGUCHI

„Cinematograful a devenit pentru mine o artă foarte dificilă. Astăzi, ca și ieri, vreau ca filmele mele să reprezinte viața și moravurile unei societăți determinate.“



„Mizoguchi ne vorbește despre lucrurile cele mai simple și mai familiare... și are delicatețea de a vorbi familiar; fără pompă și strălucire... Cantității îi opune calitatea, ritmului — armonia... Căutarea sa poate fi definită numai astfel: să redai o notă atât de pură și de susținută, încât chiar și cea mai infimă variație a ei să devină expresivă. O artă, zicea Jacques Rivette, a modelației.“ (Ph. Demousablon)



Japonia: *Simfonia metropolei* (1929), *Elegia Naniwei* (1936), *Victoria femeilor* (1946), *Viața curtezanei O-Haru* (1929,) *O viață, de Saikaku* 1952, *Povestiri ale lunii palide după ploaie* (1953).

ANDRZEJ MUNK

„Socot o lecție esențială aceea a imposibilității de a judeca oamenii într-un fel prea schematic, numai în negru, sau numai în alb, ca într-o epocă în care se mergea pînă la a nega existența cenușiului.“



„Confuzia, complexitatea se regăsesc în filmele sale, dar ele nu se mai văd, căci totul este logic, clar, precis. Misterul nu mai este adus pe tavă ca un obiect de admirat... Trebuie să mergi să-l cauți singur; el este rezolvat prin însuși faptul că este descoperit.“ (L. Moullet)



Polonia: *Duminică dimineată* (1955), *Crucea albastră* (1955), *Eroica* (1957), *Pasagera* (1963).

ARTHUR PENN

„Concepția mea despre film este în mare parte bazată pe noțiunea de ironie. Foarte des fac un plan pentru a determina publicul să creadă ceva, iar în planul următor îi răstorn această certitudine.“

În *Bonnie and Clyde*, „nu avem personaje prea puternice. Ele sînt relativ superficiale, destul de goale, nu neapărat rele, dar fără dileme morale. Deci trebuia insistat mai mult pe latura exterioară, ca în desenul animat unde fiecare cadru trebuie să schimbe ceva: trebuie ba să rîdem, ba să fim mirați, aici să plîngem, dincolo să rîdem din nou. Am montat deci filmul în felul acesta și, în loc de a fi fluide, imaginile au fost concepute în așa fel încît să înlesnească acest montaj.“



„Se găsește în *Bonnie and Clyde* — dar dus pînă la punctul său extrem — aceeași atitudine ca și în celelalte filme ale dv.; scurte secvențe confruntate și care exploatează la maximum violența situațiilor și duc la paroxism jocul actorilor. (...) Se pare totodată că fiecare plan din filmul dv. urmează o dublă funcție: de a se integra în mișcarea generală a filmului și de a aduce el însuși o informație, o idee nouă în raport cu planul precedent, printr-un pro-

cedeu care îi acordă o autonomie aproape completă. Ca și cum fiecare plan, deși participă la montajul general care urmărește continuitatea, ar contrazice această continuitate prin ipoteza sa aproape radicală..." (J.L. Comolli și André S. Labarthe).

★

S.U.A.: *Mickey One* (1964), *The Miracle Worker* — *Miracol la Alabama*, (1965) *The Chase* — *Urmărirea*, (1966), *Bonnie and Clyde* (1967).

ROMAN POLANSKI

„Știu numai că există în mine două ființe. Pe de o parte sînt foarte sentimental, romantic, baroc, pe de alta sînt foarte riguros. Și cînd fac un film mă disciplinez mult. Există o mulțime de idei care îmi trec prin cap și pe care în numele disciplinei mă simt dator să le arunc. La fel procedam și înainte de a face cinema: în pictură, în desen etc., lucram tot foarte sec, foarte riguros.“

„... iată ce-mi place în cinematograf: atmosfera. Și îmi place și cînd uiți, cînd te închizi... Îmi place să mă închid. (...) Apoi... Zău, mă las și puțin condus de... să zicem, instinct. (...) Ceea ce îmi place este un decor extrem de realist în care să fie ceva care nu se potrivește cu realul. E ceea ce creează o atmosferă. Căci o atmosferă se creează, la urma urmei, cu mijloace destul de simple.“

★

„Poezia lui Polanski este alcătuită din viclenii mai degrabă decît din abandonuri. Formele sale născute din calcul și dintr-o extremă cultivare a lor ignoră efuziunea, apelul la sentimentalitate sau la morală.. (...) Filmele lui Polanski sînt *obiecte*... ele pretind să fie *însușite*, adică pur și simplu să fie examinate, să fie *văzute*. (...) O dată fabri-

„cât obiectul, arta lui Polanski consistă în a-l înzestra cu viață: odaia se mișcă, pereții trosnesc, decorul este ridicat la statutul de personaj, obiectul se substituie spectatorului. De aci înainte certitudinea dispare și acționează neliniștea.“ (J.A.Fieschi)



Polonia: *Doi oameni și un dulap* (1956), *Grasul și slăbul* (1961), *Cușitul în apă* (1962); Anglia: *Repulsion — Repulsie, Cul-de-sac* (1966); S.U.A.: *Rosemary's Baby — Balul vampirilor* (1968).

OTTO PREMINGER

„Nu caut problemele, dar — asta mi-e firea — ele se găsesc în drumul meu. Și aceste probleme sînt complexe. De aci vine ambiguitatea filmelor mele.“

„Cred că aparatul trebuie să se supună în mod absolut lucrurilor și oamenilor. Trebuie în primul rînd ca povestirea — de vreme ce meseria noastră este să povestim — să aibă toate caracteristicile realului. Nu vreau să mă închitez într-o stilizare. (...) Cred că adevăratul triumf al regizorului este atunci cînd nu se observă mizanscena. Filmul trebuie să fie detașat de persoana mea. Firește, fiecare povestire poartă în cele din urmă stilul și ritmul autorilor ei. Dar trebuie să tindem din ce în ce mai mult spre simplitate.“



„Deși este socotit doar un pur regizor, Otto Preminger impune, film după film, o personalitate și un stil. Această continuitate aruncă o lumină nouă asupra filmelor sale al căror ansamblu ajunge să apară ca o *operă* veritabilă și importantă.“ (Pierre Lherminier)



Laura (1944), *Forever Amber — Chihlimbar* (1947), *That Lady In Ermine — Doamna în hermină* (1948), *The 13th*

Letter — A 13-a scrisoare (1951), *Carmen Jones* (1954), *Saint Jeanne* (1957), *Bonjour tristesse* (1957), *Porgy and Bess* (1959), *Anatomy Of A Murder — Anatomia unei crime* (1959), *Exodus* (1961), *The Cardinal — Cardinalul* (1963).

NICHOLAS RAY

„Mă interesează povestea și personajele; camera este un instrument, un microscop care permite detectarea melodiei privirii. Minunat instrument, a cărui putere de microscop e pentru mine echivalentul introspecției la scriitor... Dar dacă personajul asupra căruia lucrez nu are nimic vrednic de fotografiat, camera devine un obiect inutil: atunci nu faci altceva decât să te joci cu cel mai scump tren electric din lume.“

„Timpul și spațiul nu joacă nici un rol în construcția unui film, cinematograful le ignoră: un plan te poate proiecta într-o altă lume, într-un alt secol. Pur și simplu încerci să prinzi din zbor momentele de adevăr, atât prin reflecție cât și intuitiv, instinctiv sau — mult prea rar — într-o străfulgerare de inspirație. Și aceste momente de adevăr pot fi comedia sau tragedia... Iată cum se face un film: restul nu e decât o chestiune de privire asupra lumii și asupra oamenilor.“



„Violența și revolta care-i acționează pe eroii lui Ray sînt cu atât mai puternice cu cît reprezintă datele unei vîrste neajunse încă la maturitate: lipsa de gîndire, spontaneitatea omului tînăr. Nerăbdarea lui, aparențele sale instinctive sînt legate de imensa lui energie. El și pudoarea legată de sensibilitate, e și rezerva care împreună fac ca limbajul — sursă de erori, de neînțelegeri și de ipocrizie — să fie puțin folosit spre a face loc în schimb privirii, gesturilor și unui limbaj pur interior.“ (François Truchaud)



S.U.A.: *Knock At Any Door* — *Bate la orice ușă* (1948), *In A Lovely Place* — *Într-un loc frumos* (1949), *The Lusty Men* — *Neîmblânziții* (1952), *Johnny Guitar* (1953), *Rebel Without A Cause* — *Rebel fără o cauză* (1955), *Bigger Than Life* — *Mai mare decât viața* (1956), *Party Girl* (1958).

ALAIN RESNAIS

„Eu cred într-o formă de cinematograful care s-ar apropia de roman, fără a avea regulile acestuia, pe scurt o expresie nouă, specifică fiindcă cinematograful e departe de a-și fi găsit adevărata sintaxă. Ceea ce caut eu sînt timpii morți, aceia chiar din viață. Pe de altă parte, sînt fascinat de liric, de operă...”

„Nu am nici un mesaj. Încerc înainte de toate să reacționez personal și simplu în fața unui subiect.”

„Filmul este pentru mine și o încercare, încă foarte rudimentară, primitivă, de a mă apropia de complexitatea gândirii, de mecanismul ei... Socot că de îndată ce cobori în inconștient, se poate naște o emoție.”

„Cred că se poate ajunge la un cinematograful fără personaje psihologice definite, în care jocul sentimentelor ar circula așa cum, într-o pînză contemporană, jocul formelor ajunge să fie mai puternic decît anecdota.”



„Opera lui Resnais... este desigur una din cele mai puțin literare din cîte există. (...) Resnais... caută să creeze noi forme cinematografice prin combinații inedite de sunete, de texte și de imagini...” (Claude Ollier)



Franța: *Hiroshima mon amour* — *Hiroșima dragostea mea* (1959), *L'Année dernière à Marienbad* — *Anul trecut la Marienbad* (1960), *Je t'aime, je t'aime* — *Te iubesc, te iubesc* (1968).

VITTORIO DE SICA

„Adevăratul înțeles al filmelor mele constă în căutarea solidarității umane, în lupta împotriva egoismului și a indiferenței.“

„Mesajul filmului este, după mine, victoria bunătății, faptul că oamenii trebuie să învețe să fie buni unul cu celălalt... Dacă eu spun «bună ziua», asta înseamnă într-adevăr «bună ziua».“

„În tristețe există frumusețe.“

„Limbajul cinematografic este autentic atunci când se poate el însuși face inutil.“

★

„Când vrei să-l definești pe De Sica, ajungi inevitabil la însuși principiul artei sale care este: tandrețe și dragoste *Miracol la Milano*, *Hoții de biciclete* și *Umberto D*, înseamnă inepuizabila prietenie a autorului pentru personajele sale.“
(André Bazin)

★

Italia: *Sciucia* (1946), *Ladri di biciclette* — *Hoții de biciclete* (1948), *Miracolo a Milano* — *Miracol la Milano* (1950), *Umberto D* (1952), *Il tetto* — *Acoperișul* (1956), *I sequestrati di Altona* — *Sechestrații din Altona* (1962), *Matrimonio all'italiana* — *Căsătorie italiană* (1964).

FRANÇOIS TRUFFAUT

„Imaginația mea funcționează prin real, nu prin creier. Cred în improvizație...“

„...Niciodată nu am sentimentul de a ezita înainte de a face un film, în ceea ce privește alura pe care trebuie s-o aibă. Constante sînt secretele; de exemplu, la mine personajul central nu trebuie să spună niciodată exact ceea ce gîndește, lucrurile nu trebuie să fie directe. Cred că nu a existat niciodată un «te iubesc» în filmele mele. Ar fi de neconceput pentru mine. (...) Situațiile par diferite de la

un film la altul, dar cred că personajele pe care le arăt și ideea lor despre viață rămân constante.“

„Niciodată nu am știut cu adevărat ce înseamnă un «stil», nici ce înseamnă stilul; forma unui film mi se prezintă în minte în același timp cu ideea filmului.“

★

„Modalitatea creatoare a lui François Truffaut derivă din două hotărâri contradictorii: una de absență, de dispariție a autorului prin și în operă, pînă în anonim; cealaltă e omniprezența, care-l face să-și asume toate acele «sume de decizii», chiar și cea mai mărunță dintre ele, care e mizanscena, autorul aflîndu-se în întregime angajat în opera sa.“ (Jean-Louis Comolli)

★

Franța: *Les quatre cents coups* (1959), *Tirez sur le pianiste* — *Trageți în pianist* (1960), *Jules et Jim* (1961), *La peau douce* — *Piele catifelată* (1963—1964); Anglia: *Fahrenheit 451* (1967); Franța: *La mariée était en noir* — *Mireasa era în negru* (1968).

LUCHINO VISCONTI

„Sînt convinși... că una din manierele, și nu cea mai puțin importantă, de a observa societatea contemporană, cu problemele ei, și de a încerca să-i găsești o explicație care să nu fie nici convențională, nici stereotipată, consistă în a studia sufletul cîtorva din personajele ei reprezentative, adunate într-un fel sau într-altul și văzute dintr-un anume unghi.“

„Cinematograful care mă interesează este un cinema antropomorfic. Cele mai umile gesturi ale omului, comportarea sa, senzațiile și instinctele sale mi se par suficiente pentru a aduce o anume poezie și vibrație obiectelor care îl înconjoară.“



„Visconti rămâne fidel unei expresii clasice a conflictelor psihologice și sociale; el caută, într-o realitate obiectivă, elementele descriptive ale dramei — consecință a unei optici scenice pe care a știut să o transpună admirabil spre a face din ea un cinema demn de acest nume. Dar la el fiecare imagine ilustrează ficțiunea, reflectă adevărul cu o asemenea exactitate, încât ea ne este descoperită și revelată.“ (P. Leprohon)



Italia: *Ossessione — Obsesie* (1942), *La Terra trema — Se cutremură pământul* (1948), *Bellissima — Cea mai frumoasă* (1951), *Senso* (1953), *Rocco e i suoi fratelli — Rocco și frații săi* (1960), *Il Gattopardo — Ghepardul* (1963), *Vaghe stelle dell'Orsa* (1966), *L'Étranger — Străinul* (1957), *Walpurgis* (1969).

RAOUL WALSH

„Nu există decît un singur fel de a filma un om care intră într-o încăpere. (...) Tinerii regizori fac mult prea mult. Pentru a filma intrarea unui tip, ei pun aparatul sub masă, recurg la o sumedenie de trucuri. În fapt însă nu există decît un singur fel de a filma scena asta: îl pui pe om să intre în încăpere. Omul îl întreabă pe președintele băncii: — Pot primi o majorare de salariu? Președintele îi spune: — Nu, nici vorbă, puteți pleca! Și individul iese. Asta e tot. Eu turnez scena asta în două minute. Vreau să spun astfel că năzuiesc pur și simplu la cea mai deplină autenticitate.“



„Raoul Walsh este un cineast... specific american. Cineast al războiului și al aventurii, Walsh a preferat totdeauna aventurilor surprinzătoare ale francțirilor (cum

este de exemplu Nicholas Ray) drumul obstinat al grosului trupei, coeziunea armatei regulate. Să nu ne mirăm deci că vedem opera lui urmînd cursul cinematografului însuși, cursul care nu le aparține niciodată, după cum se știe, decît celor care l-au creat.“ (J.-L. Noames)

★

S.U.A.: *East Of Suez* — *La est de Suez* (1925), *The Bowery* (1933), *Saint-Louis Blues* (1939), *The Roaring Twenties* (1939), *High Sierra* (1941), *Gentleman Jim* (1942), *Objective Burma* (1945), *The Man I Love* — *Bărbatul pe care-l iubesc* (1946), *Pursued* — *Urmărit* (1947), *Cheyenne* (1947), *A Private Affair* — *O afacere personală* (1959).

PARTEA A III-A
GENURI CINEMATOGRAFICE (I)

Există — fiecare spectator o știe — în afara filmului de ficțiune obișnuit, o serie de genuri specifice. Scopul secțiunii de față este acela de a arunca o privire informativă asupra istoriei acestora.

I. FILMUL MUZICAL

Oricît ne-ar dispăcea clasificările, ele rămân utile metodologic pentru ordonarea unui material vast și variat ca acela pe care îl constituie filmele muzicale. Clasificarea ne permite să ordonăm varietatea din cadrul acestui gen, deși nu este permis să uităm că, la fel ca orice clasificare, nici aceasta nu poate ține seama nuanțat de interferența diferitelor categorii stabilite. Dacă ar fi să ne oprim numai asupra a două categorii de bază, una — s-o numim convențional — filmul muzical, și cealaltă

filmul coregrafic — și tot putem constata existența multor opere cinematografice care pot fi incluse cu ușurință simultan în ambele categorii. Iată pentru ce clasificarea ar avea unicul scop de a ne ajuta să circulăm fără a ne rătăci într-un foarte bogat material istoric; pe urmă, clasificarea trebuie uitată.

Distingem așadar:

A. Adaptări (ecranizări) ale unor spectacole muzicale: 1. opere; 2. operete; 3. comedii muzicale.

B. Adaptări (ecranizări) ale unor spectacole coregrafice: 1. music-hall și revistă; 2. balet.

C. Filme-spectacol (documentare): înregistrări pe peliculă ale unor spectacole preexistente.

D. Filme muzicale, sau muzical-coregrafice concepute anume pentru ecran: 1. filme menite să fructifice virtuțile artistice ale unor vedete: a) cîntăreți sau b) balerini; 2. filme biografice despre cîte o personalitate din domeniul muzicii: compozitor, interpret, balerin etc. În toate acestea, fabulația este axată pe un *pretext* care să permită utilizarea pe scară largă a muzicii și a dansului. În afară de cele amintite, istoria cinematografiei cunoaște și 3. „Musical“-ul, în care fabulația este organic legată de conținutul muzical — fiind deci altceva decît un simplu pretext — filme pe care le-aș numi, convențional, spectacole cinematografice-muzicale.

★

În măsura în care încercăm să nu ne pierdem în detalii, cred că putem distinge cîteva tendințe clare în istoria filmului muzical. Inițial, adaptările nu reprezintă nici o strădanie spre crearea unui film muzical, ca să zic așa, autonom. În Europa ele sînt produse pur și simplu cu scopul de a prelungi și valorifica pe ecran succese scenice. Fie că este vorba de simple adaptări, fie chiar numai

de simple transpuneri ale formulei scenice, soluția artistică rămîne aceeași. Ele premarg cu mult nașterea „musical“-ului cinematografic. În cinematografia americană, cîntecul și dansul sînt folosite deopotrivă de des încă de la început, dar simbioza lor în „musical“ — gen creat tocmai în S.U.A. — va apărea abia mai tîrziu.

1. OPERA, OPERETA

Filmul muzical a premers epoca sonorului. Méliès insera în filmele sale divertismente coregrafice, folosindu-i adeseori în acest scop pe dansatorii de la teatrul Châtelet. Dar, încă din prima perioadă a istoriei cinematografiei, se întîlnește frecvent opera filmată. Sincronizările se făceau cu ajutorul discurilor de patefon sau al unei partituri adecvate. Oricît ar părea de ciudat, întîlnim încă din primii ani filme ca *Paulus chantant* — *Paulus cîntînd* și *Faust* de Méliès (1897), *Faust* de G.A. Smith (1899), sau la *Damnation de Faust* — *Damnațiunea lui Faust*. Méliès realizează și un *Bărbierul din Sevilla*, iar în Italia, pînă la primul război mondial, sînt ecranizate de către Arturo Ambrosio operele *Rigoletto*, *Manon Lescaut*, *Lucia de Lamermoor*, în timp ce Mario Caserini ecranizează *Siegfried* și *Parsifal*, iar Pinechi — *Othello*, *Trubadurul* etc. Desigur însă că abia sonorul va duce la înflorirea genului.

Primul film sonor — încă dinaintea *Cîntărețului de jazz* — a fost un *Don Juan* (1926), operă filmată în care apărea, fără să cînte însă, John Barrymore. Era oarecum firesc ca primii pași ai sonorului să se îndrepte spre operă sau operetă. În țările germanice, aceasta din urmă avea o vogă mult prea mare pentru ca să nu contamineze de îndată cinematografia sonoră. Opereta, vieneză sau nevineză, invadează așadar sălile cinematografeilor. *Melodie des Herzens* — *Melodia inimii* în 1929 și *Liebeswalzer* — *Vals de dragoste*

În 1930 consacră succesul acestei categorii de filme. Cel deal doilea, realizat în Germania de Wilhelm Thiele, lansează și cîțiva interpreți care vor face epocă: Lilian Harvey, Willy Fritsch și Georg Alexander. Succesul este uriaș. Drumul astfel deschis devine foarte curînd bătătorit și mașinăria pornește cu ușurință din victorie (comercială) în victorie: *Die Drei von der Tankstelle* — *Cei trei de la stația de benzină*, *Der Kongress tanzt* — *Congresul dansează*, *Die Privatsekretärin* — *Secretara particulară* etc. În *Der Kongress tanzt*, Lilian Harvey se plimba prin Viena, cîntînd șlagărul care era astfel preluat de către toată lumea. Soluția cinematografică s-a dovedit a fi bună, și ca atare această idee este frecvent reluată în filme muzicale, de atunci și pînă astăzi. Producția cine-operetistică se dovedea rentabilă. Încep să apară, alături de filmele cu scenarii sau simili-scenarii originale, și adaptări după cele mai cunoscute opere: *Țara surîsului*, *Studentul cerșetor*, *Prințul țigan* etc. Alteori, melodii din opere foarte populare sînt aranjate în potpuriuri și devin pretextul unor filme ca: *Walzerkrieg* — *Războiul valsurilor*, *Valsul imperial*, *Schuberts Frühlingstraum* — *Visul de primăvară al lui Schubert*, *Traum von Schönbrunn* — *Visul de la Schönbrunn* ș.a. Se naște inevitabil și filmul biografic muzical, de aceeași inspirație: *Johann Strauss, Kaiserlicher und Königlich Hofball Musik-direktor* (1932) — și va continua fără întrerupere pînă astăzi. (Fenomenul nu există doar în domeniul operetei, ci și în al operei — *Es war eine rauschende Ballnacht* — *A fost o formidabilă noapte de bal* este un film biografic despre Ceaikovski, cu Hans Stuwe, Zarah Leander, Marika Röck). În 1930, din cele 127 de filme produse în Germania, 37 sînt muzicale. Și este poate interesant de notat că realizatorii importanți de mai tîrziu au abordat acest gen: Robert Wiene (*Liebesexpress* — *Expresul dragostei*), Max Ophüls (*Logodnica vîndută*).

Evident că patria operetei a fost, și în domeniul operetei cinematografice, printre cele mai importante producătoare

de filme, în Europa. Ca să rămănem în domeniul statisticilor (adesea foarte expresive), între 1930 și 1937 în Austria se produc 71 de filme, dintre care 35 sînt muzicale, proporțienemaiîntîlnită în alte producții naționale. Adap-tări de operete și opere celebre (de la *Eva* la *Boema*) sînt rea-lizate de regizori care au devenit adevărate „mărți” în acest domeniu (de la Wilhelm Thiele la Geza von Bolvary), și în ele apar vedete care au ajuns la rîndul lor celebre în toată lumea (Willy Forst, Paul Hartmann, Magda Schneider, Paul Hörbiger, Martha Egerth, Ian Kiepura, Gustav Froelich, Marika Röck, Hans Moser).

În Italia se încearcă la început exploatarea virtuților comerciale ale unor opere celebre și a unor cîntăreți de mare popularitate. Benjamino Gigli devine de aceea un „Jolly Joker” al filmului muzical și spectacole ale Scalei din Mi-lano și ale Operei din Roma își prelungesc adeseori pe ecran succesele (*Don Pasquale*, *Elixirul dragostei* etc.).

Cinematografia americană nu rămîne imună la aceste succese europene. Se produc și aci, în serie, filme-operete, încep să se formeze cupluri care apoi vor încerca permanen-tizarea succeselor lor inițiale. (Jeannette MacDonald apare întîi alături de Maurice Chevalier, apoi împreună cu Nelson Eddy și trece dintr-o operetă sau operă filmată într-alta.)

Alături de adaptări, apar filme-document: simpla con-semnare pe peliculă a unor spectacole lirice de succes. În Italia se filmează spectacole cu opere de Verdi, în Uniunea Sovietică opere de Mussorgski și de Ceaikovski etc. For-mula este continuată pînă în zilele noastre, avînd impor-tantul rol de a immortaliza evenimente scenice. (Paul Czîn-ner realizează, în 1954, un *Don Juan* pe baza spectacolului lui Herbert Graf.) În aceste cazuri, filmul rămîne totuși evident un simplu document. Dar formula ecranizării, adică a adaptării cinematografice, este practică mai departe și chiar un Rossellini realizează o *Ioana pe rug* cu Ingrid Berg-man. Distingem așadar două forme distincte, dintre care doar una aparține în fapt istoriei artei cinematografice

cealaltă, documentară, folosind pelicula exclusiv ca mijloc tehnic de conservare a unui eveniment artistic independent.

2. FILME COREGRAFICE

Aminteam de Méliès ca de primul cineast care a folosit în filmele sale baletul, dar bineînțeles că abia apariția sonorului a permis adevărata naștere a genului. Specifică e aici încă de la început, încercarea de eliberare de constrîngerile scenice și căutarea unor posibilități de reală adaptare cinematografică¹. Astfel, istoricul filmului coregrafic se suprapune de timpuriu cu cel al „musical”-ului, al filmului muzical creat ca gen cinematografic și nu ca simplă consemnare pe peliculă a unor spectacole scenice. De aceea vom și găsi continuarea acestui capitol în celălalt, despre „musical”.

Pînă atunci, să consemnăm faptul că și aici, la fel ca și în cazul operei, au fost imprimate pe peliculă spectacole celebre și exemplele cele mai elocvente rămîn cele ale spectacolelor de balet sovietice filmate tale-quale și păstrate astfel printre documentele secolului (*Romeo și Julieta* cu Galina Ulanova).

3. VEDETE MUZICALE

Spuneam mai sus că numeroase filme au fost create cu scopul exclusiv de a exploata virtuțile artistice (și calitățile comerciale) ale unor mari vedete muzicale. Documen-

¹ Există și filme coregrafice create pentru valorificarea cîte unei vedete cum este, ca să dau un simplu exemplu, acel *Amanții din Teruel* produs de Ludmila Tchérina. Mari coregrafi ca George Balanchine, Jerome Robbins, Maurice Béjart, Roland Petit ș.a. și-au transpus pe ecran creațiile, fie consemnînd documentar spectacole create pe scenă, fie adaptîndu-se cerințelor ecranului și folosind posibilitățile acestuia.

tarul de față avînd doar scopul de a semnala prin cîteva exemple varietățile genului, amintesc aici numai cîteva nume. Au fost realizate filme pentru cîntăreți ca: Grace Moore, Mario Lanza, Benjamino Gigli, Tito Gobi, Josef Schmidt ș.a. În domeniul șansonetei și al șlagărului, au fost realizate filme cu: Bing Crosby, Tino Rossi, Maurice Chevalier, Luis Mariano, Georges Guétary și numeroase alte vedete ale muzicii ușoare. Adeseori au apărut filme al căror unic scop era de a lansa noi șlagăre, întreaga peliculă gravitînd în jurul cîntărețului și al cîntecului, și fabulația devenind un pretext pentru valorificarea acestora. Pentru simpla aducere-aminte — exemplele fiind mult prea numeroase și puțin interesante pentru evoluția artei filmului — aș aminti cîteva șlagăre lansate de cîte o vedetă în filme create ad-hoc: „Ragazzina“ (Tino Rossi), „Ma Pomme“ (Maurice Chevalier), „Je chante“ (Charles Trenet), „Premier rendez-vous“ (Danielle Darrieux) sau de filmele care au lansat „Sympathy, „In September“ etc. etc.

În afara cîntăreților și a balerinilor — pentru aceștia din urmă aș aminti, ca exemplu, pe Fred Astaire împreună cu Ginger Rogers, sau cu celelalte partenere ale sale, Judy Garland, Cyd Charisse ș.a. — numeroase alte personalități ale vieții muzicale au devenit centre de gravitație al pre-textului dramatic într-o serie de filme: pianistul Iturbi, dirijorii Leopold Stokowski, Roberto Benzi ș.a.

4. FILMUL BIOGRAFIC MUZICAL

Era inevitabil ca filmul sonor să nu exploateze posibilitățile pe care le ofereau, virtual, biografiile ecranizate ale unor muzicieni. Unii compozitori dețin adevărate recorduri, viața lor devenind subiectul unei sumedenii de filme: Johann Strauss, Chopin, Liszt fac parte dintre aceștia. Aș aminti cîteva figuri muzicale alături de numele

unor interpreți ai lor, cu același scop de exemplificare sumară: Chopin (Pierre Blanchar, Cornel Wilde ș.a.), Liszt (Pierre Richard-Willm, Jacques François), Berlioz (Jean-Louis Barrault), Beethoven (Harry Baur, Ewald Balser), Schumann (Paul Henreid), Schubert (Hans Jaray, Tino Rossi), Puccini (Gabriele Ferzetti), Bellini (Phillips Holmes, Maurice Ronet), Verdi (Fosco Giachetti, Pierre Cressoy), Paganini (Stewart Granger), Rimski-Korsakov (Belov, Jean-Pierre Aumont), Offenbach (Pierre Fresney) etc.

5. „FILM MUSICAL“-UL

Cel mai important în istoricul genului este însă „musical“-ul. Patria lui e Statele Unite. „Musical“-ul s-a născut după 1930, ca urmare a unei duble cerințe: pe de o parte, se impunea exploatarea cinematografică a unor succese scenice ale comediiilor muzicale; pe de altă parte, sonorul — cum constatau pe bună dreptate istoricii Gregor și Patalas — a însemnat pentru filmul american atât o accentuare a caracterului realist al cinematografin (vezi filmele de gangsteri care aduceau pe ecran cruzimea realității unei societăți măcinate de grave tare economice și sociale), cât și, paradoxal, o nouă posibilitate de a evita, dimpotrivă, realismul și a reînvia iluzia, adică însuși fenomenul care a făcut ca Hollywood-ul să fie denumit fabrică de vise. Una din căile arealismului (sau antirealismului) hollywoodian îl reprezintă tocmai *film-musical*-ul.

„Film-musical“-ul este simbioza dintre filmul muzical-dansant și comedia muzicală. Istoria „musical“-ului cunoaște, așadar, o etapă preliminară: cea pregătitoare, în care cele două formule există separat.

Inițial, drumurile, căutările erau paralele. Filmele muzicale ale lui W. Thiele, E. Charell au avut o influență certă și în lumea hollywoodiană. Filmul muzical, în care dramaturgia se naște din simpla exploatare a posibilităților oferite de muzică, devenise cu timpul terenul citorva cinești care descoperiseră că ecranul oferă prilejul unor creații specifice. Europeanul *Ernst Lubitsch* în primul rînd, dar și *Robert Mamoulian* încearcă diferite formule pentru crearea unei comedii muzicale cinematografice, inventînd în fapt legile specifice ale genului. *The Love Parade — Parada dragostei*, *Monte-Carlo* sau *The Smiling Lieutenant — Locotenentul surtător* ale lui Lubitsch, ca și *Love Me Tonight — Iubește-mă astă-seară* al lui Mamoulian sînt dovezi ale faptului că muzica și cîntecul pot deveni parte organică a filmului muzical, nu numai pretext. Filmele create de cei doi realizatori nu sînt un simplu cocteil de șlagăre agrementate cu un pretext dramatic: muzica se împletește firesc cu fabulația, devine parte componentă a dramaturgiei filmului, nu un simplu număr de spectacol care să întrerupă pur și simplu acțiunea. Lubitsch este intens preocupat de latura vizuală, plastică a filmului pe care o dorește integrată muzicii. Muzica înseamnă pentru Lubitsch criteriul principal de existență al filmului sonor: „Va trebui dată o mare importanță muzicii, mult mai mare decît cuvîntului“, declară el programatic la începutul sonorului. „Ea este elementul vivifiant al filmului sonor.“ Lubitsch se gîndește chiar la o reînnoire a operei prin adaptarea ei cinematografică, văzînd în spectacolul liric ecranizat o cale ce se deschide inevitabil în fața sonorului: „Producția se va orienta spre ecranizarea operei. Aceasta va trebui totuși să fie diferită de forma pe care o

îmbracă pe scenele lirice. Această formă teatrală este, de pe acum, mult depășită pentru a-și mai putea exercita farmecul său universal. Opera, așa cum înțeleg eu să o adaptez pentru ecran, va fi veritabila și adevărata adaptare cinematografică a unui subiect dat, care va permite muzicii vocale sau instrumentale să-și găsească concluzia logică... Pentru mine acțiune și muzică vor trebui să contribuie în egală măsură la importanța artistică și la interesul pe care îl comportă fiecare film. Aceste filme, așa cum le concep eu, și pe care le-aș numi «pantomime muzicale», ar trebui să nască emoții nu numai prin muzică, ci și printr-o savantă dozare și combinare a muzicii și acțiunii.” Până la materializarea unor asemenea idei, Lubitsch rămîne autorul primului „musical” al filmului american: *The Love Parade*, produs în 1929. La fel ca și în *Monte Carlo* (1930), aci muzica, cîntecul nu este un adaus, ci se integrează firesc, organic acțiunii.

Alături de asemenea filme muzicale, apar încă de la începuturile sonorului american, pelicule aparent nesemnificative în care se ecranizează pur și simplu mari succese ale comediilor muzicale de pe Broadway. Aparent este vorba aici doar de o simplă exploatare comercială pe peliculă a unui alt succes comercial—scenic. Dar, tocmai din aceste inocente și parcă neinteresante filme, se va naște aproape pe nesimțite una din trăsăturile esențiale ale viitorului „film-musical”. Fără a urma încercările — și reușitele — unor realizatori ca Lubitsch și Mamoulian, fără a se strădui să preia soluția folosirii muzicii prin împletirea ei organică cu dramaturgia filmului, filmele la care ne referim acum continuă — pe plan dramaturgic — aplicarea formulei povestirii, a formulei unui *story*, ca pretext convențional pentru inserarea numerelor

muzicale, și mai cu seamă a celor coregrafice. Filmele în cauză rămân o crestomatie de mici spectacole dansante, legate între ele de un pretext subțire, neinteresant, aproape mereu același sau cel puțin similar, pretext care mai degrabă rupe firul filmului decît îl leagă, deoarece interesul nu constă în urmărirea, de exemplu, a mult prea cunoscutei povestioare a insignifiantei „girl“, ajunsă star — ci în numerele de dans care se succed spectaculos pe baza acestui firav pretext dramatic. Filme ca *Forty-Second Street* — *Strada 42*, *Gold Diggers of 1933* — *Căutătorii de aur din 1933* sau *Footlight Parade* — *Parada rampei* înseamnă aducerea pe ecran a revistelor scripitoare de genul Ziegfeld și în consecință snobismul unor istorici ai filmului se mulțumește cu consemnarea disprețuitoare a acestui fapt: decoruri fastuoase, inepuizabilă fantezie în găsirea unor impresionante soluții scenografice (uriaeșe scări de marmură de pe care coboară sute de girls somptuos îmbrăcate, mașini de scris gigantice pe ale căror clape dansează balerini scriind textul unui șlagăr astfel încît mecanica mașinii de scris este înlocuită cu picioarele — perfecte! — ale cîtorva zeci de girls, torturi cu lumînări sau fără, hipertrofiate, ale căror elemente componente se animă fiind de fapt alte zeci de girls etc. etc.). Ceea ce scapă însă criticii snobe este o noutate esențială din aceste filme: e drept că maiestuoasele scări de marmură sau de sticlă vor deveni un simbol, o marcă a acestor filme a căror strălucitoare punere în scenă pare a ascunde un vid; e drept că, puse față în față cu filmele „dure“ — mai ales cu cele de gangsteri — din aceeași perioadă, filme care promovează un realism crud, aceste reviste filmate nu sînt decît niște amăgitoare ornamente. Noutatea pe care ele o aduc e însă esențială pentru istoria

cinematografiei. În filmele amintite, unul din creatori e mereu același, și anume, nu realizatorul, ci coregraful lor — *B u s b y B e r k e l e y*.

Berkeley se ocupă, în producția acestor filme, exclusiv de realizarea părților dansante. Restul, care nu-l interesează, el îl lasă de obicei — în această perioadă a creației sale — la discreția unui alt realizator. Pe Berkeley îl preocupă exploatarea mijloacelor de expresie specifice filmului în vederea valorificării cinematografice a numerelor de balet. Abandonînd punctul de vedere uzual al spectatorului sălii de teatru, Berkeley începe să-și plimbe aparatul de filmat așezîndu-l în unghiuri variate, îl introduce apoi în mijlocul balerinilor, sau îl mișcă și mai liber, inventînd anume, adică în vederea filmării, o nouă coregrafie și ajungînd astfel la adaptarea întregii coregrafii la nevoile și posibilitățile camerei de filmat. Berkeley creează astfel ceea ce s-ar putea numi coregrafia cinematografică. Spectacolul filmic devine altceva, pe plan coregrafic, decît poate fi cel scenic. Mijloace optice variate — începînd de la posibilitățile specifice ale obiectivelor cinematografice pînă la savante jocuri de oglinzi, mișcări de aparat realizate cu multă fantezie, și mai ales o coregrafie creată special pentru filmare — toate acestea îi permit lui Berkeley să realizeze filme în care spectacolul de revistă capătă noi dimensiuni: masa impozantă de girls (Berkeley nu este interesat decît de cantitatea de balerine, un corp de balet omogen și tratat ca o sumă de ornamente mobile, cum remarcă cineva), brațele și picioarele fetelor devin simplă materie minuită de acest fantast. Solistul nu-l interesează. Iar în privința atmosferei, în afara fastului, a de-

corului somptuos, Berkeley este concentrat totdeauna asupra creării unui abur dens de senzualitate.

În această fază, evoluția „musical“-ului urmează deci simultan două căi divergente: pe de o parte, preocuparea pentru integrarea dramaturgică a muzicii, a numerelor muzicale — și de aci implicit preocuparea pentru justificarea psihologică a personajelor care sînt subiectele fabulației și totodată interpreții muzicii; pe de altă parte, preocuparea pentru găsirea formulei cinematografice a coregrafiei grupurilor mari și prin aceasta totalul dezinteres pentru psihologie, dramaturgie etc.

Un cineast american care a trăit și a lucrat multă vreme la Hollywood mi-a povestit o dată pînă unde putea merge snobismul unor realizatori: devenise un semn de distincție artistică, un semn de noblețe ca fiecare realizator mai important să declare răspicat că n-a văzut nici un film produs de un coleg de-al său. Lipsa de informație ajunsese o virtute. Lucrurile mergeau pînă într-acolo, îmi spunea el, încît existau regizori care, dornici totuși să vadă cîte un film realizat de un altul, se duceau într-ascuns într-un obscur orașel îndepărtat unde își puteau satisface în deplin incognito curiozitatea. Bănuiesc că acest paralelism al celor două formule de filme muzicale, care s-au ignorat multă vreme reciproc, își poate găsi o explicație și în această stare de lucruri.

Istoricii germani Gregor și Patalas fac un net distinguo între revistele cu o bogată distribuție anonimă și filmul muzical cu staruri, între filmul în care muzica era integrată în dramaturgie și cel în care fabulația juca un rol neînsemnat, unde nu era decît un fel de comperaj între numerele muzicale. Afirmatia uită însă că au existat numeroase filme muzicale de mare montare, cu vedete de talia unor

Maurice Chevalier și Jeannette MacDonald (sau alții) care apăreau adesea și în asemenea producții. Există însă o a treia distincție, care mi se pare esențială: Berkeley neglija fabulația, în timp ce pe Lubitsch și pe Mamoulian nu-i interesa dansul. Așadar filmul muzical gravita în jurul a doi poli: spectacol coregrafic monstru — filmul fiind aci mijlocul de exhibiție a unor mari montări și a unor numere de balet care însă aveau doar o valoare în sine, ca numere izolate — și filmul cu dramaturgie solidă în care muzica, șlagărul se integra acțiunii devenind, ca să zic, așa, continuarea dramaturgiei cu alte mijloace. Incompetența era deci între dans și trama psihologică.

În drumul spre găsirea unei sinteze, apare un alt moment istoric: momentul *Fred Astaire*. Astaire repetă, pe alt plan, experiența Lubitsch-Mamoulian: integrarea dansului în firescul fabulației. Fred Astaire nu renunță — cum greșit s-a afirmat — la coregrafia de mari ansambluri, dar o folosește doar ca pe un fundal. Istoriile al căror erou este el sînt mult mai realiste și Fred Astaire nu mai este eternul dansator profesionist, ci om cu diferite stări sociale, care dansează pentru a-și exprima sentimentele, așa cum eroii lui Lubitsch cîntau pentru a exprima în momentele de intensitate emoțională ceea ce nu mai puteau exprima cuvintele simple rămase insuficiente. Fred Astaire dansează deci nu numai pentru a oferi un spectacol, ci adeseori pur și simplu pentru a se exprima. Într-un fel, Astaire aduce „musical“-ul în domeniul realismului psihologic.

Așadar unitatea perfectă, organică dintre fabulație, muzică și dans încă nu se născuse în prima perioadă a filmului sonor: Lubitsch și Mamoulian integraseră muzica acțiunii, iar Berkeley

găsise formula cinematografică a coregrafiei pe care apoi Astaire o integrase la rindul său organicității acțiunii. Cele trei căi, încă paralele, rămăneau însă în așteptarea creatorului sintezei lor. Deși încă din această perioadă se vorbește despre „film-musical”, cred că genul se naște cu adevărat abia în momentul acestei sinteze. Ea a fost realizată de Vincente Minnelli.

Există însă aici un interludiu asupra căruia va trebui să ne oprim puțin. „Film-musical”-ul a fost deci — și așa va fi și mai departe — un antipod al realismului, creat adeseori chiar cu acest scop, acela al divertismentului deconectant. Un cineast sovietic, în trecere prin Hollywood-ul acelor ani, încearcă, întors acasă, să cirmască din drum genul pentru a-l aduce, afirma el, pe calea realismului specific filmelor sovietice. Numele lui este Grigori Alexandrov, și opera lui este, în intenția realizatorului, un implant al genului respectiv în corpul cinematografiei sovietice. Într-un fel, Alexandrov reușește să îmbine elementele „film-musical”-ului; el se străduiește însă mai ales să-i dea un caracter realist, satiric cel mai adesea (preluând accentele satirice ale filmelor lubitschiene, dar sporindu-le mult virulența). Alexandrov vrea să transpună probleme sociale (uneori mai mărunte — birocrațismul ca piedică în activitatea artistică: *Toată lumea râde, cîntă și dansează*, altelei majore — problema rasismului: *Circul*) în forma de exprimare a „film musical”-ului. Fabulația are implicit un rol esențial și muzica i se integrează. Dar atît el, cît și mai ales emulul său, Ivan Piriiev, ajung la același non-realism întorcîndu-se volens-nolens (nolens?) la punctul inițial pe care încercau să-l depășească: în aceste filme, toată lumea râde, cîntă și dansează, sau râde, cîntă și strînge recolta; rea-

litatea aspră este mascată de splendizi pepeni colorați și de tractoriști de operetă. Comedia muzicală a lui Alexandrov și Piriev este tot atât de non-realistă pînă la urmă ca și cea a „Ziegfeld-Follies“-urilor, a „Broadway Melodies“-urilor, devenind, să zicem, un fel de „Recolte-Melodies“ care, în ciuda aparențelor, nu aduce nimic nou, decît aceeași opunere a lumii fanteziste de operetă problemelor reale.

Vincente Minnelli creează în anii de după război sinteza dintre coregrafie și expresia ei cinematografică (folosind și posibilitățile culorii), dintre muzică și dramaturgie. *Cabin in the Sky — Colibă în cer, Meet Me in St. Louis — Întîlnește-mă la St. Louis, The Clock — Ceasul, An American in Paris — Un american la Paris* erau modele ale genului și marchează o reîncepere a înfloritorului „film-musical“ care însumează toate calitățile existente disparat la predecesori. Minnelli abandonează apoi genul, consacrîndu-se unor filme muzicale din care lipsește dansul (*Gigi*), și reluînd astfel modalitatea Lubitsch, alături unor drame puțin reușite (*A Lust for Live — Van Gogh*) sau unor autopastișe mai degrabă plictisitoare ca *Brigadoon*. Doi discipoli ai săi, foști colaboratori, vor continua dezvoltarea genului: *Stanley Donen* și *Gene Kelly*¹. Preluînd ironia lui Minnelli pe

¹ Echipa Stanley Donen—Gene Kelly a înnoit genul, a devenit un echivalent, un simbol al noțiunii de „film-musical“ modern, care aparține cinematografiei americane așa cum tortul Sacher aparține Vienei.

Stanley Donen s-a întîlnit cu ecranul în 1942 ca balerin, dedicîndu-se apoi coregrafiei (*Regina Broadway-ului*—1945) și debutînd ca realizator în 1949 cu *On the Town*. Donen colaborează cîțiva ani cu Gene Kelly, formînd o echipă care aduce un suflu nou în istoria genului (*Cîntînd în ploaie*—1952, *It's Always Fair Weather — E timp fru-*

care o contrapun implicit sentimentalismului lui Fred Astaire, cei doi — întâi împreună și apoi fiecare independent — produc filme în care muzica și dansul sînt atît de firesc legate de acțiune încît totul devine fluent: o povestire muzical-dansantă. Mi se pare semnificativă pentru evoluția „musical“-ului partea coregrafică din *Cover Girl* — *Modelul* de Charles Vidor (1944), film privit de obicei cu un oarecare dispreț de istoricii genului. Aci Gene Kelly (cu ajutorul lui Donen în ceea ce privește coregrafia) folosește dansul nu ca pe un element adăugat acțiunii și deci exterior ei, ci integrîndu-l în-săși problematicii psihologice a personajului pe care îl interpretează. Dansul acela în care balerînului îi slujește de partener propria sa arătare, mi se pare a fi o soluție inedită și valoroasă, echivalentă pe planul „musical“-ului cu monologul interior din filmele dramatice. *Singin' in the Rain* sau *It's Always Fair Weather* fac parte dintre filmele cuplului Donen-Kelly, după cum *Seven Brides for Seven Brothers* sau *Funny Faces* sînt filme ale lui Donen fără Kelly, în timp ce *Invitation to the Dance* — *Invitație la dans* este un film independent al lui Gene Kelly. Minnelli practică un film mai degrabă lipsit de problematică, în timp ce Donen

mos mereu — 1955). Donen realizează filme care depășesc stadiul de reviste filmate sau de comedii cu inserturi coregrafice, creînd spectacole muzical-coregrafice unitare, omogene, în care dansul se integrează organic. Nota lor realistă specifică se datorează și faptului că majoritatea exteriorurilor sînt autentice (semnificativ în acest sens este *Șapte neveste pentru șapte frați* — realizat fără Kelly — 1954); filmele lui Donen au eleganță, gagurile sînt de un umor fin, lipsit de ostentație. După 1955, Donen se desparte de Kelly, rămînînd o figură centrală a comediei muzical-coregrafice, autor, între altele, al unor filme ca *Picnic în pijama* — 1957, *Șarada* — 1963.

și Kelly introduc mai multă idee în operele lor. Ca și George Cukor de altfel — înaintea lor — care la toate elementele amintite adăugase un altul, esențial: psihologia personajelor.

Dar pentru precizia contribuției creatoare a lui Cukor la istoria genului, e necesară o scurtă recapitulare istorică. Așadar: comedia cinematografică americană cunoaște trei tendințe distincte, cunoscute sub denumirile: „slapstick comedy” (comedia practică de Mack Sennett și care se bazează pe efecte fizice — tarte cu frișcă proiectate, lovături etc.), „screwball comedy” (concepută pe efecte comice din domeniul absurdului) și „sophisticated comedy” (care se bazează pe situații comice iscate din psihologia și comportamentul personajelor). *George Cukor* este un maestru al acestui ultim gen de comedie. În același timp aș reaminti cele două tendințe de „film-musical”: comedia-revistă fundată pe spectacular și comedia care gravitează în jurul unei perechi de dansatori. Mixajul celor două tendințe s-a dovedit posibil și una din virtuțile lui Minnelli a fost că a reușit această îmbinare (în *Ziegfeld Follies*). Spectaculozitatea filmului lui Cukor *A Star is Born* — *S-a născut o stea* se datorează strălucitoarei desfășurări a mijloacelor cinematografice. Cukor este un mare creator de „color musical”. E vorba de un anumit spectacol muzical cinematografic în culori și de o anume bogăție a mijloacelor. *Girls*, însă, este cu totul altceva. Urmind într-un fel, prin introducerea cotidianului în comedia muzicală, aceeași cale ca Donen și Kelly, Cukor abandonează aci complet vechile canoane, renunțând (ceea ce Donen și Kelly n-au făcut niciodată) cu desăvârșire la spectaculos. Cîntecul și dansul sînt părți inevitabile în povestirea lui Cukor, ele dezvăluind acele anume laturi

ale psihologiei personajelor care altminteri — fără cîntec și dans — ar fi rămas ascunse, necunoscute. Cîntecul lui Judy Garland duce mai departe acțiunea, iar dansul lui Gene Kelly și al Verei Ellen le dezvăluie trăsături psihologice pînă atunci necunoscute. Cukor creează un fel de „film musical” îmbinat cu „sophisticated comedy”: așa zice-o „sophisticated” musical comedy“. Atît *A Star is Born* cît și *Girls*, se opun operei unui Minnelli, căci în timp ce la acesta fabulația are un caracter oarecum oniric, la Cukor relismul primează. Minnelli în *Gigi* stiliza puternic, realizînd ceea ce Domarchi numea „o feerie fondată exclusiv pe valori plastice”. La Cukor, dimpotrivă, subliniază același, „valorile pe care el își sprijină simțul spectacolului nu sînt cele plastice. Sînt valorile esențialmente dramatice, adică afective și intelectuale, mai degrabă decît cele senzoriale. Dacă ajunge adeseori la o magnificență formală egală cu cea a lui Minnelli, aceasta se datorește faptului că a reușit să exprime perfect o situație dramatică. Așa zice deci că, în timp ce Minnelli ajunge la dramă plecînd de la plastică, Cukor pleacă de la dramă pentru a ajunge la plastică.” *My Fair Lady* a lui Cukor este o desăvîrșită exprimare atît a nuanțelor psihologice, cît și a efectelor spectaculoase, plastice, stilizate. Reușita constă în faptul că, în acest „color-musical”, scene de o mare frumusețe plastică, în care totul — culoarea, costumele, decorul, mișcarea — este puternic stilizat, se împletesc cu scene de finețe psihologică în care iarăși totul — fiecare nuanță a interpretării — este net realist. Succesul său artistic constă în armonia, în omogenitatea filmului. „Film-musical”-ul strînge aici laolaltă toate valorile pe care le-a creat de-a lungul întregii sale istorii, înmănunchează elemente disparate cel mai

adesea pînă acum, devine o capodoperă în sensul cel mai autentic al cuvîntului.

În acest moment al evoluției genului — și, cred, tocmai fiindcă a ajuns la o asemenea treaptă — Europa începe a se interesa de „film-musical”. *Les Parapluies de Cherbourg* — *Umbrelele din Cherbourg* al lui Jacques Demy reprezintă o formulă nouă într-un fel innoitoare.¹ Spun într-un fel, pentru că

¹ Jacques Demy aparține noului val pentru că practică un cinematograf opus convenționalului film clasic (un autentic cinematograf de autor, Demy scriindu-și totdeauna singur scenariile), dar face totodată opinie aparte în același nou val; Demy este un delicat, un sentimental, departe de luciditatea rece, adesea cinică a semenilor săi de generație: „după părerea mea, lumea sentimentelor, pusă în cauză de moderni... e mult prea disprețuită de către pseudo-intelectualii care sîntem noi cu toții. În ceea ce mă privește, mi-am petrecut copilăria într-un mediu simplu, în care această lume a sentimentelor își conserva toată prospețimea și o forță extraordinară: filmele mele îi poartă urmele.” Contradicția este însă evidentă: Demy — ca artist aparținînd noului val, adică celui curent care militează pentru un cinematograf sincer, mai direct, mai aproape de adevăr — se opune convenționalismului tradițional, însă construiește un alt convenționalism, ce-i drept personal, al lui, dar prin aceasta de loc mai simpatic: „Prefer albastrul — negrului, nașterile — funeraliilor, vinul roșu — apele de Vichy, soarele — ploii”. Filmele acestea sînt ca o rochie suprasofisticată de la Dior, pe care lumea o admiră ca pe un unicat strălucitor, o și aplaudă, dar de purtat nu ar purta-o nimeni, nu numai fiindcă e inaccesibilă, ci și fiindcă este inadecvată existenței noastre diurne. Demy creează o realitate poetizată și ca atare în legătură cu *Lola* s-a vorbit despre un neorealism poetic.

Filmele lui Demy (cu excepția lui *La baie des anges*, — *Golful îngêrilor*, în care realizatorul abandonează acest baroc dansant) sînt ca visele dulci ale unuia care moșăie pe canapeaua unui tren ce-l duce în vacanță. Realismul se împletește cu poezia catifelată și ajungi să faci pași de vals urmărind suferința (reală) a unei fete care iubește (realmente). Muzica se oprește însă o dată cu filmul, și tu ră-

My Fair Lady (deși anul producției este același la ambele filme) folosește o formulă similară. Ceea ce aduce (ca și în *Les demoiselles de Rochefort* — *Domnișoarele din Rochefort*) în plus Demy este totala subordonare a filmului față de muzică. Rezultă însă totodată de aci și o inevitabilă renunțare la nuanțarea psihologică, precum și un artificial tot atât de inevitabil. Personajele nu cîntă pentru a exprima astfel un sentiment inexprimabil prin vorbirea în proză, ci își dau pînă chiar și bună-ziuă cîntînd sau, într-un atelier de reparat automobile, discută tot cîntînd detalii tehnice. Reajungem la operă, într-un fel, și frumusețile cinematografice sînt alterate prin acest artificial. Muzica nu se integrează dramei, ci drama se subordonează muzicii în sensul că o urmărește fidel. (Ceea ce nu se întîmplă în *Help!* — *Ajutor!* cu the Beatles, unde acțiunea preia formula comediilor muzicale antebelice, folosind însă atât înnoirile unui Cukor și Minnelli, cît și pe cele ale narației cinematografice moderne.)

Ideea abandonării comediei muzicale în favoarea unei drame muzicale mi se pare de mare valoare. Astfel s-a născut, realizat de Robert Wise în colaborare cu Jerome Robbins, *West Side Story*: toate mijloacele spectaculoase sînt prezente aici — ecranul lat (de care știe să profite din plin și Cukor), culoarea, posibilitățile plastice și de mișcare ale aparatului, muzica, cîntecul, dansul (solo, *pas-de-deux*, ansamblu) — toate sînt folosite pentru crearea unei drame. Noutatea consta, desigur,

mîi în mijlocul figurii de dans, stingher și ridicol, cu piciorul ridicat, nevoit apoi să-l cobori rușinat, pentru a putea călca iarăși pe pămînt.

Înainte de toate, în factura coregrafiei. *West Side Story* mi se pare însă în același timp un corolar al tuturor tendințelor, atât de complexe, ale integrării muzicii și dansului într-o povestire dramatică sau, în acest caz, într-o tragedie.

După ce și-a găsit drumurile proprii, filmul muzical se îmbogățește așadar cu mereu noi formule.

II. FILMUL DE ANIMAȚIE. FILMUL ABSTRACT. FILMUL PUR

Dacă se vorbește despre filmul de animație ca despre cea de-a 8-a artă, aceasta nu se datorește numai cochetăriei unor istorici dornici să eticheteze fenomenele cinematografice. Cinematograf prin multe caracteristici ale sale (și în primul rând prin mijloacele tehnice elementare pe care se bazează: animarea imaginii cu ajutorul aparatului de filmat, folosirea calităților mecano-optice ale aparatului cinematografic, utilizarea peliculei etc.), filmul de animație este în același timp diferit de orice altă formă a cinematografiei și deosebirea apare, uneori, chiar și în schimbarea uneltelor de bază: când Len Lye sau Norman McLaren desenează direct pe peliculă, ei se lipsesc în creația lor de una din principalele unelte ale cinematografiei — aparatul de filmat, cu toate calitățile sale mecanice și optice. Caracteristica esențială vine însă din altă parte: în opoziție cu toate celelalte opere cinematografice, filmul de animație renunță la obiectul clasic al filmului: aci obiectul filmat nu este preexistent filmului. Filmul documentar surprinde realitatea, filmul de ficțiune folosește actorul cu existența sa proprie (deci și cu date proprii de identitate ar-

tistică); lumea pe care o consemnează aceste filme are deci cel puțin parțial o existență a ei. Filmul de animație reproduce, dimpotrivă, un univers creat în întregime și special în scopul realizării filmului. Filmul de animație este o creație totală, în toate amănunțele lui. „Desenul animat, scrie Robert Benayoun, prezintă autorilor săi acest unic avantaj de a oferi o formulă de continuitate aproape directă între gândire și realizare.“ Filmul de animație este, poate, de aceea, mai aproape de pictură decât de cinematografie: nu pentru că folosește tehnica celei dintâi, ci pentru că are aceleași posibilități ca, prin mijloacele grafiei, ale liniilor și ale culorilor, să creeze un univers propriu, să exprime o viziune proprie a realizatorului.¹ Deosebirea se naște din caracterul prin excelență dinamic al imaginii cine-animate: o fotogramă dintr-un film de Len Lye nu reprezintă nimic în sine — opera este suita acestor fotograme și mai precis, imaginea pe care proiecția acestei suite o dă pe ecran.

¹ De altminteri, chiar și istoricul evoluției desenului animat prezintă multe coincidențe cu cel al picturii; dacă n-ar fi decât traiectoria cronologică dintre cei doi poli, de la observarea și reproducerea realității la crearea unor forme plastice nereproducind realitatea, ci o viziune plastică așa-zis abstractă. Pe plan cultural, filmul de animație rămîne în strînsă conexiune cu evoluția fenomenelor culturale generale, ceea ce îi permite unui Benayoun să afirme cu ostentație agresivă, dar pe bună dreptate, că „nu poți face animație, astăzi, în 1960, fără a fi înghițit și asimilat toate fluctuațiile artei moderne, ale artei abstracte, ale tașismului, ale futurismului și suprarealismului, fără a te ține la curent cu avangarda teatrală, cu arhitectura funcțională, cu artele patologice și barbare, sau fără a avea oarecare noțiuni despre numărul de aur“.

1. DESENUL ANIMAT

S-a vorbit adeseori despre o dramaturgie a filmului de animație încercându-se astfel, involuntar, o transpunere dintr-un univers într-altul. Istoric, fenomenul a fost real, nu numai inventat de critici, dar pe același plan istoric se poate constata, în însăși evoluția desenului animat, o altă deplasare de la logica „importată” a fabulației (deci tributară literaturii) spre o logică internă, proprie, decurgînd nemijlocit din natura obiectului filmat, a materialului plastic. Desenul animat a devenit din ce în ce mai puțin tributar literaturii. Pentru stabilirea unor etape în dezvoltarea filmului de animație se poate urmări și acest criteriu, care mi se pare esențial. Oricum, criteriul exclusiv cronicologic, cel adoptat de exemplu de Collin și Wyn, este, cred, insuficient, în primul rînd pentru că nu explică nimic, iar apoi pentru că face imposibilă stabilirea unor criterii reale, ținînd de natura filmului de animație. Pe plan dramaturgic, după un început în care filmul de animație copia, însușindu-și automat, modalități pur literare (prin descrierea unei întâmplări pur și simplu), a existat bine-cunoscuta epocă — mai evoluată — a desenelelor animate-fabule. Pînă după Disney, desenul animat are o funcție lafontaineană (desenul animat îndeplinind, de altfel, pe ambele planuri, atît pe cel dramaturgic, cît și pe cel etic, o netă funcție moralizatoare și adresîndu-se cel mai ades spectatorilor care aveau nevoie de acest mijloc pedagogic: copiii). Deși caracterul simbolic al desenului animat există încă din această fază, desenele animate au devenit realmente simbolice, într-un sens mult mai subtil, abia după Disney, cînd au început să-și caute semnificațiile proprii, implicite, cuprinse organic în

ele însele. După primatul fabulației a urmat primatul plasticii. Acum imaginea animată (pentru că trebuie să-i dăm o denumire) a devenit metaforică în alt sens, confirmând ideea sartriană potrivit căreia funcția simbolică nu-i este adăugată, din exterior, imaginii, ea însăși fiind, în esență, funciarmamente simbolică. Sau, privind lucrurile pe alt plan, în această fază se aplică teza lui György Képes după care „pictura este o formă de gândire”. Însăși dramaturgia filmului de animație urmează legi diferite de cele ale dramaturgiei filmului de ficțiune. S-ar putea într-un fel aplica la această paralogică pe care o reprezintă fabulația filmului de animație, anecdota citată de Camus pentru explicarea unui mecanism al absurdului kafkian: un nebun pescuia într-o cadă; un medic, încercînd tratamentul prin persuasiune logică, îl întreabă: — Ce te faci dacă peștele mușcă momeala; iar bolnavul îi răspunde pe loc: — Ce-ți închipui, dobitoctule? Nu vezi că e o cadă? Este vorba de un exces de logică generator de absurd, comentează Camus, identificînd universul lui Kafka cu unul în care omul își oferă luxul torturant de a pescui dintr-o cadă, știind că nu va prinde nimic. Dar mecanismul rămîne valabil și în cazul desenului animat, construcție a unei lumi aparte, cu o logică proprie, avînd elemente — dar numai elemente — preluate din logica cotidiană și duse pînă la ultimele ei consecințe. De pildă acel desen animat iugoslav *Surogat*: personajul — caricatură a unui om real — are o pompă de genul celor cu care se umflă roțile de bicicletă, saltelele de cauciuc, sau bărcile pneumatice. Omul o folosește ca atare, umflînd, de pildă, o barcă. Numai că el își extinde acțiunea și asupra

altor obiecte¹: umflă o casă, o mașină, un avion și chiar o femeie atunci când simte nevoia unei partenere, totul în jurul lui devine o mulțime de obiecte umflate cu pompa; e o prelungire aparent logică a ideii utilitare inițiale, și de aci hazul. Personajul își construiește deci o lume proprie, un univers inedit, al cărui demiurg și totodată beneficiar e. De îndată ce nu mai are nevoie de un anume obiect, acesta se poate dezumfla: sintem încă pe tărîmul logicii. Raționamentul e însă iarăși dus pînă la ultimele sale consecințe: se dezumflă și globul, lumea în care trăiește personajul, și se dezumflă și el însuși, dispărînd. Caracterul fabulatoriu mai există firește și aici, dar el răspunde unor alte legi, izvorîte din natura nouă, aparte, a lumii create de desenul animat: totul se creează prin pompă, totul dispare o dată cu extragerea dopului care ține comprimat aerul. La baza filmului stă, aici, excesul de logică. Lucrurile pot merge pînă la acel *Rythmetic* al lui McLaren în care logica aritmetică devine victima unui exces al dinamicii cifrelor, hazul derivînd din confruntarea pe care spectatorul o face între adevărul calculului matematic cunoscut și baletul cifrelor de pe ecran (desigur că aici sînt mult mai multe implicații: revolta anarhică ață de șablonul mecanic al diverselor serii matematice clasice ar fi una dintre ele; după cum același spirit de revoltă împotriva fixității unor formule sau, prin extrapolare, împotriva unor rigidități sociale, apare și în alte filme ale lui McLaren, în *Dollar Dance*, sau în *Hen Hop* de pildă, în care o găină se ouă pe ea însăși, pentru a alerga apoi după propriul ei cap și propriile-i picioare).

¹ Fapt, inițial, de loc illogic, căci am văzut recent la Paris o expoziție de mobilier pneumatic.

Pentru facilitatea parcurgerii evoluției filmului de animație aș propune următoarea împărțire în etape: 1. Perioada invenției — și nu mă refer atît la invenția tehnică, cît la descoperirea posibilităților artistice pe care le oferă animația. Este o perioadă în care filmul de animație se descoperă pe sine. 2. Perioada pînă la Disney, inclusiv; aci evoluția are loc pornind de la „cartoon“ — povestirile în desene succesive publicate în presă — a căror apariție coincide cu cea a desenului animat. Perioada aceasta este caracterizată de un puternic antropomorfism, este epoca unui desen animat realist. Filmul de animație încearcă să imite natura, personajele-animale sînt antropomorfizate, personajele-umane sînt simple stilizări mai mult sau mai puțin caricaturizate ale omului real. Disney își obligă colaboratorii să studieze cu un botanist căderea frunzelor, cu un meteorolog — deplasarea norilor, să cerceteze în ogradă anatomia orășeniilor și, în paralel, să-și urmărească în oglindă modificările posibile ale propriului chip. Pe de o parte, echipa lui Disney a desenat o dată, vreme de un an întreg, 800 000 de guri de animale care rosteau fraze cotidiene și versuri de Shakespeare; pe de altă parte, pentru *Albă ca Zăpada* desenele au fost făcute după modelul unor actori vii care, în studio, se mișcau după schema de acțiune a viitoarelor personaje desenate. Sub raportul formei grafice, perioada a fost denumită cea a stilului O, spre deosebire de următoarea. 3. Perioada numită a stilului I, deci triumf al ascuțitului, unghiularului, față de sferic, victoria platului față de profund. Este perioada dezantropomorfizării, cea a căutărilor unor soluții plastice originale, a căutărilor pur și simplu. Disney reprezenta o industrie; perioada post-disneyană este cea a experimentului de

artă. Acestei perioade a experimentului îi urmează perioada 4. a abandonării dependenței față de reproducerea realului, perioada antireproducere în favoarea creației autentice, a creării de forme, de viziune plastică în totală libertate față de subiect, față de figurativul concret al lumii antropomorfizate, față de naturalism, a libertății de a materializa pe peliculă o viziune interioară, imaginile invitate în gândirea creatorului.



Nu mă voi opri aici asupra preistoriei genului, asupra perioadei de invenție și de perfecționare tehnică (aceasta începe o dată cu simpla alternare rapidă și repetată a două diapozitive pe care erau desenate două faze ale unei mișcări și continuă până la diferitele aparate primitive — „choreutoscope“, „phenakistiscope“ sau „zootrope“). Chiar și *Emile Reynaud* aparține preistoriei genului, deși el a creat spectacolul proiecției animate prin folosirea unor *benzi* de imagini desenate. Reynaud a pornit de la informația cuprinsă într-un articol de ziar și, pentru a distra pe copilul servitoarei sale, el a confecționat dintr-o cutie de chibrituri¹ o jucărie cu ajutorul căreia anima desene. Și-a construit „praxinoscope“-ul, a izbutit apoi să proiecteze imaginile² și, în fine, a găsit ideea unei benzi lungi, cu care să înlocuiască cilindrul folosit până atunci, spre a desena pe ea suita de imagini. Se vorbește azi mult despre desenele animate ale lui Reynaud, în realitate însă ele nu erau nimic altceva decât o încercare de animare a imaginii, încercare lipsită însă de orice preocupare pentru ceea ce urma ea să

¹ Sau o cutie de biscuiți, după alți autori.

² Proiecția era făcută din spatele ecranului și însoțită de muzică și efecte sonore.

comunica. Reynaud nu exprimă nimic, el animă doar. Oricît s-ar căuta sensuri artistice incipiente, Reynaud rămîne în fond un tehnician (*Sadoul scria despre *Pauvre Pierrot* — *Bietul Pierrot*¹ al lui Reynaud că este „prima capodoperă a desenului animat“, iar despre *Autour d'une cabine* — În jurul unei cabine: „prima mare capodoperă a desenului animat“. Trecînd peste absurdul calificativelor, nu găsim aici decît un foarte răspîndit snobism de istoric, care vrea să descopere peste tot, dacă nu capodopere, măcar forme de artă).*

Trebuie precizat nu numai că nu avem de-a facea cu o capodoperă a desenului animat, dar nici măcar nu poate fi vorba de un desen animat pur și simplu, în accepțiunea pe care o dăm azi termenului. Filmul de animație nu se naște nici măcar o dată cu opera lui *James Stuart Blackton*. Acest american inventiv descoperă tehnica filmării imagine cu imagine („one turn, one picture“), procedeu care a și primit denumirea de „mișcare americană“. Blackton animă astfel obiecte (*The Haunted Hotel* — *Hotelul bîntuit*, sau *The Magic Fountain Pen* — *Stiloul fermecat*), sau studiază grotescul unor expresii faciale (*Humorous Phases of Funny Faces* — *Faze caraghioase ale unor fețe nostime*).

Adus și la Paris, orașul lui Méliès, *The Haunted Hotel* al lui Blackton provocă uimire nu prin tema sa, ci prin mijloacele tehnice folosite: tema

¹ *Pauvre Pierrot* dura 15 minute și era reprezentat la „Théâtre Optique“ pe care Reynaud îl deschisese încă în 1882 la Musée Grévin, la Paris. Pînă la începutul secolului, teatrul lui Reynaud a fost vizitat de o jumătate de milion de spectatori. În 1910, Reynaud, în urma unei depresiuni, își aruncă aparatul și filmele în Sena.

A murit într-un sanatoriu, în 1918.

fusese de mult exploatată, după cum nu mai era inedită în acea vreme nici mișcarea unor obiecte cu ajutorul sforilor și al altor trucuri mecanice. Numeroși producători au cumpărat cite o copie a filmului cu scopul de a cerceta secretul animației folosit la realizarea lui, dar nimeni n-a izbutit să-i descopere tehnica. Étienne Arnaud își amintea mai tirziu astfel despre marea fierbere de la firma Gaumont: „Eram trei regizori care am primit de la patronul nostru misiunea de a înțelege prin ce mijloace într-adevăr diabolice puteau apărea pe ecran obiecte animate fără nici o intervenție umană. Am trecut astfel prin trei proiecții consecutive. Feuillade a părăsit sala mai miop ca niciodată, căci și-a scos ochii, căutînd firele care, credea el, ajutau la manevrarea obiectelor...”

Blackton descoperise tehnica, dar ea nu era încă folosită pentru a crea operă de artă. Existau uneltele, mijloacele ei, dar nu exista încă desenul animat.

Pornită din Franța, tot aici se va întoarce această capricioasă linie a istoriei care, după un arabesc american, găsește un nou impuls în creația francezului *Émile Cohl*. Descoperind tehnica aceluia „one turn, one picture”, Cohl o aplică nu pentru a anima obiecte reale, ci grafii care capătă existență de sine stătătoare datorită mișcării ce li se imprimă. Cohl este primul care exprimă prin animarea unor desene ceea ce numai desenul animat putea exprima.

În *The Magic Fountain Pen*, Blackton mișcă un stilou care desena singur imagini (de pildă: un bărbat fumează o țigară din al cărei fum se naște întii părul unei femei, apoi toată fața ei). Istoricii definesc saltul de la Blackton la Cohl, spunînd că acesta din urmă a aplicat procedeul celui dintii suprimînd însă stiloul. Noutatea, afirmă Sadoul, consta nu atît în folosirea desenului

animat, cît în faptul că apăreau aceste desene care se făceau singure. Cu aceasta însă nu s-a spus încă esențialul. Ceea ce aducea nou Cohl — creînd astfel în fapt desenul animat — era folosirea tehnicii animației în scopul construirii unui alt univers, a unui univers propriu desenului animat. Lumea aceasta se năștea din propriile ei elemente, urmărindu-și propriile-i legi: fețele oamenilor desenați se schimbau pe parcurs, trăsăturile lor se încâlceau ca un fir de ață, un elefant se transforma în balerină sau, altădată, cînd filmulețul avea un subiect reproducînd realitatea, la un moment dat un personaj apuca întocmai ca pe un fir capătul liniei reprezentînd decorul și trăgea de el pînă cînd îl schimba într-un alt decor, sau într-un obiect. Aici este, cred, noutatea: acum desenul animat a devenit desen animat, cu lumea lui specifică, în care oamenii sînt desenați în cîteva — puține — linii caricaturale, un personaj deosebindu-se de celălalt doar prin forma geometrică diferită care îi reprezintă trupul; oamenii nu sînt, așadar, simple reproduceri grafice după natură, ci personaje de desen animat, urmînd legile unei lumi anume în care totul este posibil, unica logică rămînînd cea a grafiei. Cohl pescuiește în cadă știind că nu poate prinde pești. Se prefacă a desena oameni cu aventuri omenști, dar știe că rezultatul este construirea unei lumi desenate cu întîmplări posibile numai pe ecran. Cohl creează desenul animat și este tulburător în ce măsură filmele sale — gagurile și chiar personajele — se aseamănă cu desenul animat să-i zicem modern, post-dysneian.

De aci înainte desenul animat începe să intereseze pe mulți realizatori. În Franța, atît firmele mari ca Gaumont, cît și producători independenți (Benjamin Rabier, O'Galop, Lortac) realizează filme

de animație. În Statele Unite, moda „comic strip“-ului din ziare e firește și ea adoptată de ecran și chiar Cohl pleacă în 1912 în America pentru a anima personajele unui „comic“ celebru. Aci, în Statele Unite, Winsor McCay se inspiră din Émile Cohl ale cărui filme le studiasse și produce desene animate ca *Gertie the Dinosaur* — *Gertie dinosaurul* (1909) sau *Little Nemo* — *Micul Nemo*¹ etc. Apare în aceste filme un personaj anume, erou al povestirii în jurul căruia se desfășoară acțiunea. Gertie al lui McCay, ca și Snookums al lui Cohl, realizat tot în S.U.A., sînt primele personaje de desen animat.

Războiul mută centrul de greutate din Franța — unde activitatea cinematografică este întreruptă în această perioadă — în S.U.A. De aci va porni adevărata, marea aventură a desenului animat.

În producția desenului animat sînt de importanță majoră în această perioadă problemele de tehnică și numai perfecționarea acesteia va permite, curînd, evoluția în continuare a genului. Dificultățile inițiale sînt multiple; iată una aparent mărunță: filmele lui Cohl se alcătuiau adesea din desene în linii albe pe un fond negru. Formula nu era însă o idee artistică a autorului, ci rezulta pur și simplu din nevoia de a scăpa de inevitabilele pîlpîiri continue care ar fi apărut pe un ecran alb dacă fondul desenului ar fi fost alb. Abia după rezolvarea unor perfecționări tehnice va deveni posibilă dezvoltarea desenului animat. De pildă, pînă prin 1910 animatorii erau siliți să deseneze în întregime *fiecare* fotogramă nouă cuprinzînd o modificare a mișcării personajului și să deseneze de asemenea, repetat de fiecare dată, și fundalul. Curînd americanul *Bray* va căuta soluția folosirii unui fundal

¹ *Little Nemo* (1911) era inițial un „comic strip“ publicat săptămînal în „*New York Herald*“.

fix, a unui decor unic, desenat pe o foaie transparentă mutată de la fotogramă la fotogramă. *Earl Hurd*, la rindul său, brevetează un alt procedeu, opus: desenele reprezentînd diferitele faze ale mișcării sînt executate pe plăci transparente de celuloid, iar acestea sînt suprapuse succesiv pe un desen unic al decorului. Curînd *Bray* perfecționează procedeul lui *Hurd*, combinînd cele două invenții; cei doi se asociază și în 1919 apar filme produse de *Bray-Hurd*, prin aplicarea acestui principiu. Faptul este esențial pentru că, prin simplificarea pe care o permite, această soluție tehnică stă la baza dezvoltării ulterioare a desenului animat. Devine acum posibilă divizarea muncii de animare, autorul nu mai este nevoit să execute toate operațiile, se naște ideea unor ateliere de animare și poate începe producția pe scară largă.¹

Bray, încă în 1910, în *The Artist's Dream* — *Visul artistului*, combină desenul cu fotografia: desenul unui cîine cu fotografia unor cîrnați. Ideea unor asemenea combinații va fi dusă mai departe de *Pat Sullivan*. Tot *Bray* și *Hurd* mai sînt și promotorii unei alte idei, a cărei importanță în istoria desenului animat nu este niciodată îndeajuns de subliniată: ei sînt creatorii primelor personaje constante în desenul animat în serie: *Boby Bumps* și *Pete the Pup*. Evoluția acestei idei a unui personaj constant va marca de aci înainte etapele succesive ale desenului animat.

Foarte puține istorii și dicționare ale cinematografiei amintesc de numele lui *Bud Fischer*². Seria

¹ *McCay* începuse însă încă din 1917 desenul animat de un metraj neobișnuit de lung — aproape o jumătate de oră de proiecție — despre naufragiul vasului „*Lusitania*“, executînd în acest scop 25 000 de desene la care a lucrat 22 de luni.

² Confundat de unii autori cu *Max Fleischer*.

de desene animate pe care a produs-o el crea două personaje constante, Mutt și Jeff (1916), și importanța istorică a acestor filme constă în faptul că ele aduc pentru prima oară pe ecran problematica cotidiană prin mijloacele desenului animat. Ei înșiși expresii simbolice ale omului de pe stradă, eroii lui Fischer prefigurează într-un fel, în desenul animat, ceea ce filmele deceniului al treilea vor aduce nou pe planul cinematografiei de ficțiune. Irealul desenului aduce pe ecran, înaintea filmului realist cu actori, realitatea americanului mediu.

Pat Sullivan înnoiește desenul animat desăvârșind ideile predecesorilor săi. El duce, de pildă, mai departe combinarea desenului cu imagini ale realității: *Dinky and Bostock* sînt personaje desenate care părăsesc însă foaia de hîrtie pe care s-au născut pentru a se amesteca printre oamenii reali, actori care apar pe ecran alături de ei; în altă parte, un personaj desenat se mișcă într-o stradă reală cu întreaga ei forfotă, tot reală. Dar ceea ce i-a adus celebritate lui Sullivan a fost lansarea personajului *Felix the Cat* — *Felix cotoiul*. Personaj antropomorfizat, Felix va lansa o modă și un stil care vor fi duse mai departe de Disney. De altfel, îndată după succesul lui Felix, apar imitatorii, lansînd alte animale antropomorfe: o altă pisică, *The Crazy Cat* — *Pisica țicnită* a lui Leon Searly, Frank Moser și Leon Herriman, apoi *Filip the Frog* — *Filip broasca* al lui Ub Iwerks (cărui i se atribuie și paternitatea lui Mickey Mouse al lui Walt Disney, de mai tîrziu, cînd Iwerks devine colaboratorul lui), iar mai tîrziu *Oswald, the Lucky Rabbit* — *Oswald, iepurele vesel* și *Mickey Mouse* ale lui Disney (s-a vorbit și despre Oswald ca de

un personaj creat de Iwerks și pe care, ca și pe Mickey, Disney și l-ar fi însușit). Astfel, de la cotoiul lui Sullivan se trage întreaga genealogie a animalelor antropomorfizate. Transformări ale personajelor, asociații de idei, „calambururi vizuale“, iată caracteristicile acestei creații. De unde la început influența „comic-strips“-urilor era hotărâtoare, acum i se adaugă influența comediei cinematografice: urmărirea burlești ale filmelor lui Mack Sennett au o certă înrîurire asupra desenului animat și chiar caracterele unor personaje din filmele de animație își găsesc corespondențe în diferitele personaje ale filmului comic al timpului. Personajele-animale sînt antropomorfizate nu numai în sensul corespondențelor faciale și de gestică: ele încep să aibă, dacă nu psihologie, în orice caz caractere definitorii diferențiate. (Michel Arnaud îl definea, de pildă, atunci cînd apăruse, pe Oswald, afirmînd că acesta „nu are grația, finețea, neprevăzutul lui Felix... Oswald este un pămîntean și se mulțumește cu această situație: este un tip cumsecade, înclinat spre zburdălnicie.“) Epoca animalieră, ca să-i zic așa, a fost dusă pe culmile sale, ca și întregul desen animat de acest stil, de Walt Disney. Dar înainte de a ajunge la opera lui, ar trebui să ne oprim puțin asupra aceleia a fraților Dave și Max Fleischer.

*Max Fleischer*¹ pornește ca desenator și caricatu-

¹ De fapt întreaga familie Fleischer participa la producția de filme și faptul este semnificativ pentru caracterul industrial al acestei producții, care folosea 400 de salariați; Dave este într-un fel *boss*-ul, el conduce studioul din Florida, iar dintre ceilalți frați, Joe se ocupă de partea electrică, Lon de muzică, Charlie este mașinist, în timp ce fiica lui are în sarcină colorarea peliculei, iar soțul ei, Seyman Kneitel, conduce serviciile de animare; Max Fleischer este „cartoonist“, el creează desenul de animat.

rist înainte de a-și începe activitatea cinematografică și de aci și influența inițială a acelor „comic-strips” în opera lui. În 1920, el lansează, în seria de desene animate *Out of the Inkwell* — *Afară din călimară*, un personaj care va cunoaște o lungă și glorioasă carieră: clovnul Koko. Koko există în aceeași perioadă cu Felix cotoiul. Filmul lui Fleischer combina imaginea reală cu desenul animat, realitatea rămânând însă doar punctul de pornire și cel final al fiecăreia dintre zecile sale de pelicule: filmul începe cu Fleischer care, în biroul lui, îl desenează pe Koko; acesta „iese din călimară” pentru ca apoi, după o serie de peripeții ale personajului care făcea farse peste farse, desenatorul să-l anihileze, reintroducându-l în călimară. Ca stil, desenele animate din seria Koko țintesc spre un firesc al mișcării personajului: „Îmi place să dau impresia că totul a fost făcut fără efort; e însă o treabă mult mai puțin ușoară decât s-ar părea. Consacru aproximativ patru săptămâni realizării unei *Inkwell Comedy*. Șase artiști colaborează cu mine — ceea ce înseamnă șapte persoane muncind aspru și ferm.” Nu mai sintem departe de industrializarea disneyană. Dar ceea ce mi se pare important aici, în opoziție, este direcția preocupărilor lui Fleischer. Într-o perioadă a desenului animat — și ea va continua încă multă vreme — în care personajele filmelor sînt de regulă din lumea animală, Fleischer apelează la personaje-oameni. Koko era doar un început. Ușor stilizat în sensul unei diferențieri față de omul obișnuit, Koko este un clovn. Dar curînd — și aci devansăm și epoca lui Disney — el va fi înlocuit în creația fraților Fleischer cu celebra Betty Boop, iar mai tîrziu cu Popeye (primul film cu Popeye apare în 1933) care vor continua să trăiască pe ecran în tot timpul

perioadei de dominație a animalelor lui Disney și, într-o măsură, li se vor opune (ceea ce explică de altminteri și faptul că Fleischer va rezista irezistibilei concurențe a lui Disney. Mai mult chiar, în 1938, un test de popularitate stabilea că spectatorii copii îl situau pe Popeye pe primul loc, preferându-l lui Mickey Mouse care se afla pe locul al doilea.)

Betty Boop este o vampă, o „*pin up-girl*“, expresie a unei sexualități provocatoare. Nici măcar faptul că nu e în fond decît un simplu desen, nu-i atenuează cituși de puțin acest caracter, dovadă șirul de scandaluri pe care le-a stîrnit ivirea acestei prime B.B. : ligile decenței și tot felul de alți combatanți pentru puritanism s-au pus în mișcare și au dus „cazul“ în fața tribunalului¹. De altfel încetarea seriei Betty Boop i s-a datorat acestor acțiuni-coercitive. Personajul fusese inspirat de cîntăreața Helen Kane, femeie atrăgătoare dar mult mai rotunjoară decît idealul feminin al epocii și care debita cu o voce subțire catrene ce scandalizau opinia publică puritană. De aci, atît aspectul fizic cît și efectele sonore debitate de B.B. care putea fi recunoscută, în întreaga lume, și după clasicul ei țipăt: „Popooo-pi-doo!“ Eminamente sexy, simbol al lascivității de un net amoralism, Betty Boop apare — și mă întreb de ce nu se fac niciodată aceste paralele între filmul de animație și cel de ficțiune? — cam în aceeași perioadă cu Marlene Dietrich și Mae West. În cîntecul ei de lebadă, Betty Boop se chinuia să-și prindă inima

¹ Betty Boop a avut multe dificultăți cu cenzura care s-a dovedit mai severă cu desenul animat decît cu filmul jucat; în deceniul al patrulea, lui Claribel Caw (Claribel, vaca) i s-a interzis să apară în desene animate cu ugerul gol, ea trebuind să poarte o fustă.

— roșie-roșie, căci filmul era colorat — care-i căzuse în jartieră, pentru a o repune la locul ei firesc; final simbolic al unei cariere în care fiecare poveste devenea expresia aceluiași simbol. După sfârșitul prematur al lui Betty Boop, Fleischer inventează un alt personaj. F.C. Segar desenase odată, ca marcă a unor conserve de spanac, figura celui care avea să devină *Popeye the Sailor* — *Popeye Marinarul*. Ca și în cazul seriei Koko, filmele urmăreau o schemă oarecum fixă: feluritele aventuri ale lui Popeye se încadrau în povestea marinarului căruia brutalul Bluto, care îl prigonea, voia să-i ia nevasta, pe Olive Oyl. Până la sfârșit, Popeye îngurgita conținutul unei cutii de conserve de spanac și dobîndea asemenea puteri, încît își înfrîngea adversarul. Duritatea, lupta nemiloasă, brutală erau prezente în fiecare film. Și iarăși mi se pare interesant că personajul Popeye trăiește în aceeași perioadă cu personajul unui James Cagney, de pildă, de pe planul filmului de ficțiune. Seria Popeye mi se pare a avea contingențe totodată cu atmosfera filmelor dure ale epocii. După cum Popeye este simbolul supermanului american, al unui anumit eroism schematic posibil datorită unei hipertrofieri a forței fizice; linia aceasta va cunoaște o întreagă istorie în filmul de ficțiune, ajungînd pînă la James Bond. Ca și în cazul Betty Boop, avem de-a face, așadar, din nou cu un personaj uman în desenul animat și din nou caractere definitorii ale personajului îndeamnă la identificarea cu realitatea. Rezultatul — un alt șir de scandaluri: Popeye devine ținta atacurilor acelorași ligi de moralitate care o ucisese pe Betty Boop. De data aceasta se cere, în numele ocrotirii familiei, ca Olive Oyl să nu mai fie nevasta lui Popeye, deoarece: 1. nu se cade să fie răpită o femeie

măritată; 2. o femeie măritată nu are voie să-și sărute răpitorul, ceea ce Olive Oyl își îngăduie cîteodată cu Bluto; 3. menajul Popeye-Olive nu are copii, ceea ce e dubios pentru caracterul acestei uniuni; 4. Olive nu poartă vergihetă etc. Pentru a preîntîmpina păţania cu Betty Boop, Fleischer cedează şi acceptă cîteva compromisuri: Olive devine logodnica lui Popeye, iar Mimosa, copilul lor apărut în ultimele filme, devine nepot. (Maurice Bessy notează că soluţia aceasta se va permanentiza: Minnie va rămîne eterna logodnică a lui Mickey Mouse, Daisy logodnica lui Donald Duck, iar cei doi mici Mickey ca şi cele trei răţuşte vor rămîne pe veci nepoţii respectivelor perechi.) Popeye devine, repet, un simbol al supermanului. O subliniază şi soluţiile de umor grafic: personajul se transformă, în chip comic, chiar în clipa cînd înghite spanacul. (Aceste alterări ale formelor rămîn una din sursele umorului: Olive Oyl se rotunjeşte sau se lungeşte şi ea în funcţie de catastrofele prin care trece.) Popeye, scrie Ralph Stephenson, „cu spanac înăuntru era o combinaţie de Hercule, Samson, Goliat şi bomba atomică“. Adică, aş adăuga, întocmai ceea ce este James Bond.

Lumii de fabule, populate de anima (în 1928, Paul Terry lansa seria *Aesop's Fables — Fabulele lui Esop*) care avea să-şi cunoască apogeul în opera lui Disney, fraţii Fleischer îi opun o lume de personaje umane. Dar opoziţia este mai importantă cînd ne gîndim că animalele pre-disneyene şi cele ale lui Disney reprezintă şi o lume de poveste, în sensul irealului, al lipsei de conexiune cu problematica realităţii. Imitate după comportamentul uman, personajele lui Disney nu vor avea în fond nimic uman în afara asemănării fizionomice şi a mişcării. Chiar cînd vor reprezenta fiinţe umane (Albă ca

Zăpada etc.), personajele lui Disney vor apărea ca irealități puerile. Eroii fraților Fleischer, deși caricaturi și provenind din aceeași lume a basmului, sint expresii ale unor realități psihice și sociale, iar drăgălășenia eroilor lui Disney se opune urîțeniei lor simpatice (Popeye, Olive), dar și violenței și brutalității existente în filmele lui Fleischer. Cred că abia privită din acest punct de vedere apare în adevărata ei lumină opera lui Walt Disney.

Cariera precinematografică a lui *Walt Disney* se aseamănă prea mult cu cea clasică a *self-made-men*-ilor americani și este și prea umbrită de incertitudinea lipsei de documente, pentru a merita să fie povestită. Este de altminteri și neinteresant dacă a vîndut sau nu ziare la Kansas City pentru a deveni apoi vînzător ambulant, sau imitator al lui Chaplin pe scene de music-hall etc. Semnificativ este numai că, la fel cu majoritatea realizatorilor americani de desene animate, a început prin a fi desenator la un ziar. Această generație americană de creatori de filme de animație provine în cea mai mare parte din rîndurile autorilor de „comic-strips-“uri. De unde și prezența unui anume stil în desenele animate. Cei din generația următoare vor începe — chiar înainte de a fi realizatori independenți — prin activitatea cinematografică, și aceasta se va resimți în cariera lor. Oricum, Disney își realizează primele desene animate încă înainte de a ajunge la Hollywood: întii citeva filme disparete, ca *Little Red Riding*, *Jack the Giant Killer*, sau *The Town Musicians of Bremen*, produse în Kansas City, iar apoi *Alice in Cartoonland*¹, serie produsă

¹ Primul său film, *Alice and the Three Bears*, a fost un eșec.

tot acolo se pare (1923—1926) de unde va sosi la Hollywood lăsînd în urmă datorii. Era epoca lui Sullivan, a lui *Felix Cotoiul*, epoca celeilalte pisici, *Krazy Kat*, epoca lui Paul Terry care le lăpuna acestora, ca erou, pe șoricelul său *Mighty Mouse*, primul simbol al supermanului.

Ajuns la Hollywood, Disney își caută personajul. Pornind într-un fel de la Felix, el ajunge la *Oswald, the Lucky Rabbit*. Mai lipsit de fantezie, mai comun, iepurașul său nu este nici pe departe atît de reușit ca Felix. El se impune totuși, dar falimentul producătorului său duce la un sechestru pus și asupra personajului lui Disney. Pasul următor, în 1927, avea să fie — născut din această constrîngere — apariția lui Mickey.

Mickey, acest nou personaj care într-un fel se opunea pisicilor la modă, s-a născut în urma întîlnirii lui Disney cu Ub Iwerks, creatorul personajului Filip, broscoiul. Nu se știe exact cum s-au petrecut lucrurile, dar pare aproape cert că Iwerks a fost creatorul lui Mickey. La început, în primele filme, Mickey se numea încă *Mortimer Mouse*. Dar și după rebotezarea lui ca Mickey Mouse, în primii ani textul publicitar al filmelor cu acest personaj suna clar în ceea ce privește paternitatea: „Mickey Mouse Sound Cartoons, Produced by Walt Disney, Drown by Ub Iwerks“ („Desene animate sonore Mickey Mouse, produse de Walt Disney, desenate de Ub Iwerks“).

Geniul lui Disney prevede însă posibilitățile pe care le oferă sunetul și încă în 1927 apare primul Mickey sonor: *Steamboat Willie*. Sadoul îl descrie astfel pe noul personaj încă de la începutul carierei, care de altfel va fi fantastică: „era ingenios, optimist, candid, ștrengar, strică-tot, dar plin de bunăvoință și chiar de curaj“. Are un dușman în cotoiul

cu un singur picior, hain și agresiv (caricatură, poate a lui Felix), pe care îl învinge totdeauna pînă la urmă. Minnie, logodnica sa, este o perfectă copie a logodnicei fermecătoare (un fel de corespondent așa zice al cunoscutei „sweatheart of the world“). Personajul dobîndește o asemenea vogă încît într-un templu din Malaiezia, printre celelalte divinități, se înălța statuia lui, iar în Germania, publicația științifică de arheologie, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischer Institut*, publică în 1933, sub semnătura lui Max Pieper, un text care demonstra cu argumentele unor papirusuri, că Mickey ar fi existat încă din timpul faraonilor. Benayoun socotește pe bună dreptate că Mickey era un *alter ego* al lui Douglas Fairbanks, dar greșește afirmînd că el ar fi reprezentat oportunismul dinamic al epocii New Deal.

Succesul de masă a lui Mickey se baza atît pe marea inventivitate a lui Disney, pe farmecul și spontaneitatea veseliei sale care exploda parcă pe peliculă, cît și pe faptul că Mickey reprezenta în prima sa perioadă, adică în anii crizei, nu o realitate, ci o năzuință: năzuința americanului mediu al epocii de a lupta cu toate mijloacele pentru asigurarea existenței, de a obține în viață incredibile victorii de pe ecran ale lui Mickey. Mickey reprezenta, în fond, prin irealitatea sa, un ideal. M. Horkheimer și Th. W. Adorno afirmă în lucrarea „*Kulturindustrie. Dialektik der Aufklärung*” că „filmele de animație au reprezentat cîndva imaginația, fantezia împotriva raționalismului. Ele le făceau totodată dreptate animalelor și obiectelor mișcate de tehnică, dăruindu-le o a doua viață celor nenorociți.” Mickey, ca și Minnie, erau inocenții care triumfau împotriva

lumii reale în care trăiau. Irealitatea victoriilor lui Mickey nu era caracteristica unui superman, ci expresia unui optimism dorit în niște ani dificili. Astfel, Mickey premerge epoca New Deal-ului. Mickey este, într-un fel, un anti-James Cagney. Dovada că nu corespunde pe de-antregul nevoilor acestei epoci este, cred, faptul că însuși Disney a simțit nevoia unei noi formule pentru exprimarea acelui optimism specific și a creat *The Three Little Pigs* — *Cei trei purceluși*: filmul nu era o sfidare aruncată crizei, cum afirmă Sadoul, ci unul din semnalele sfârșitului ei. Așa se explică transformarea în șlagăr a cîntecului celor trei eroi, „Who's afraid of the big bad wolf?” (Cine se teme de lupul cel rău?) — care răspundeau întrebării printr-un categoric: „Noi nu, noi nu!” De altfel, Disney nu a fost niciodată, nici în cele mai bune perioade ale sale, un revoluționar.

Poate că din caracterul combatant al lui Mickey decurge și o caracteristică a desenelor lui Disney: dinamismul. Disney urmărește neconținut „linia dinamicii” în atitudinile consecutive ale fiecărui personaj și acordă o importanță primordială acestei dinamici. Este și aici o înnoire a stilului în desenul animat. După cum optimismul total, presupunînd voioșie, echilibru, bună dispoziție, va duce, prin alterare, la sentimentalismul care va caracteriza opera disneyană. Dar acum, la început, alterarea încă nu s-a produs și există doar stenia, caracterul tonic al personajelor și al filmelor sale în general.

Marea idee a lui Disney a fost felul în care a folosit sunetul și muzica. Sunetul nu e cel natural, ci o imitație a acestuia — el rămîne mereu un gag și e folosit nu ca simplă ilustrare sonoră a întîmplării, ci creează el însuși întorsături ale fabulației,

ii dă noi sensuri. Pinza de păianjen sună ca o harfă, vase de bucătărie dau naștere la sunete insolite, sau — ca în *Band Concert* — o întreagă orchestră, cea a lui Mickey, execută uvertura la *Wilhelm Tell* și, cînd este apoi aruncată în văzduh de vînt, ea execută acolo în continuare motivul furtunii. (Mai tîrziu, în *Musicland — Țara muzicii*, Disney va oferi un fantastic potpuriu caricatural alcătuit din fragmente din *Pastorala*, *Bărbierul din Sevilla* și *Can-Can*-ul lui Meyerbeer, executat de un cor și o orchestră alcătuită din porci, găini, rațe etc.) Toate personajele lui Disney obțin sunete dintre cele mai neașteptate, din orice obiect întîlnit în cale; de aceea, la Disney, chiar și obiectele devin personaje.

În timp ce filmele de ficțiune se străduiesc să reproducă cit mai precis sunetele, vocile, Disney procedează invers: el nu imită, ci creează efecte sonore, vocile personajelor lui sînt stilizate. „Vocea lui Donald — se întrebă René Jeanne și Charles Ford — care evocă atît de bine pe cea a raței, fără însă a căuta să fie o reproducere sau imitație a ei, nu ne oferă oare toate explicațiile dorite despre caracterul orgolios, prost și coleric al personajului?”

Descoperind marile posibilități pe care le presupune un anumit fel de folosire a sunetului în combinație cu imaginea, Disney merge mai departe, depășind gagul muzical din seria Mickey și începe realizarea unei alte serii: *Silly Symphonies*. Primul este *Skeleton Dance — Dansul scheletelor*, bazat pe *Danse macabre* a lui Saint-Saëns: scheletele unui cimitir sătesc încep un bizar balet în care coastele sună ca niște xilofone la atingerea cîte unei tibii. Reapare desigur aici vechea temă a filmului de animație: stafiile, castelele sau cimi-

tirele bintuite de spirite. Important e însă altceva, și anume folosirea efectelor muzicale. Mai târziu ele vor deveni mijloace pentru exprimarea unei lumi bucolice, a unui sentimentalism siropos, specific creației următoare a lui Disney: *The Old Mill* — *Moara cea veche*, va fi un penibil poem duios și dulceag. În 1938, Disney abandonează *Silly Symphonies*, dar ideea unei atare compoziții muzică-imagini, ca și cea a exploatării cinematografice a muzicii, va reveni în curând în *Fantasia*, unde reapare și Mickey. *Fantasia* (1940) se compune din 7 desene animate care ilustrează tot atâtea teme muzicale celebre: *Toccata și fuga* de Bach — animarea unor forme abstracte; *Spărgătorul de nuci* de Ceaikovski — un balet botanic și arthropodic; *Ucenicul vrăjitor* de Dukas — Mickey; *Le sacre du printemps* de Stravinsky — ilustrarea unor teorii evoluționiste despre facerea lumii; *Simfonia pastorală* de Beethoven — balet de centauri, nimfe și fauni; *Dansul orelor* de Ponchielli — dans grotesc al pachidermilor; *O noapte pe muntele pleșuș* de Mussorgski și *Ave Maria* de Schubert — lupta lui Satan împotriva lui Dumnezeu, lupta binelui cu răul...

În toate acestea, Mickey, rămâne la locul lui, vesel și nostim, dar restul devine o vulgarizare de foarte prost gust. Stokowsky dirija orchestra și Mickey îi mulțumea la sfârșitul *Ucenicului vrăjitor*. Producția monstră, care se voia revoluționară, era completată și cu o inovație tehnică: Fantasound. Era vorba de sunetul stereofonic, folosit aci de Disney, „înainte de scriptură“. Pus la punct de șeful înregistrărilor sonore de la studioul Disney, William E. Garity, Fantasound presupunea 8 piste sonore pe peliculă, reproduse în sala de proiecție de 30 de difuzoare (cele de la „Carnegie Hall“,

unde a avut loc premiera, l-au costat pe Disney câte 30 000 dolari fiecare). Dar „Fantasia“ nu era în realitate o noutate. Chiar partea abstractă, operă a lui Fischinger, care fusese angajat pentru aceasta de Disney (și apoi concediat), nu aducea nimic nou față de importanta sa creație anterioară.

În opera lui, Disney exploata culoarea cu aceeași ingeniozitate cu care folosisese în numeroase din filmele sale calitățile cinematografice ale muzicii. Reușind o perfecționare în tehnica filmării color, Disney nu folosește culorile așa cum n-a folosit nici sunetele, pentru reproducerea lor naturalistă. Culorile indică transformări ale stărilor de spirit ale personajelor, devansând astfel cu mult utilizarea lor asemănătoare în filmul de funcțiune. Când schimbă neconținut culorile personajelor într-o scenă din *Zazie dans le métro*, Malle repetă în fond procedeele disneyene. Folosită pentru prima oară în 1932, în *Flowers and Trees* — *Flori și copaci*, culoarea, totdeauna smălțuită, sclipitoare, devine la Disney element dramatic.

În genere, Disney este foarte interesat de posibilitățile de perfecționare tehnică. El folosește din anul 1937, în *The Old Mill*, un aparat — „Multiplane“ — care îi permite să obțină efecte de profunzime a imaginii, perfecționare cu care se va mindri întotdeauna.

Zoofilia lui Disney îl împinge spre o continuă căutare de noi personaje. Rînd pe rînd, întreaga arcă a lui Noe — ea însăși prezentă într-unul din filmele sale, *Father Noah's Ark* — ajunge să devină interpretă a realizatorului. Donald Rățoiul, Pluto ciinele, Ferdinand taurul, Bambi căprioara, Mama gîscă, păsărele sau urși, lupi sau pinguini apar mereu în opera lui. Principiile rămîn totdeauna aceleași: personajele sînt elemente ale unei demonstrații

moralizatoare, optimismul fiind însemnul firmei (Dumbo elefantul, de pildă, suferă din cauza umilirilor la care este supus, pentru că urechile îi sînt prea mari, pînă în ziua cînd ajunge să folosească această malformație ridicolă în avantajul său, izbutind să zboare cu ajutorul urechilor pe care le folosește în loc de aripi sau pinze), antropomorfismul este consecvent pînă la ultimele limite, personajele lui Disney creînd, cum afirmă M. Bessy, „o nouă mitologie, stranie și cîteodată nesănătoasă, în care animalele, pe jumătate oameni, posedă propria lor civilizație și evoluează în mediu «uman» cu fețe de urși sau de vaci“. Apare acel faimos stil *O*, constînd dintr-o permanentă rotunjire a liniilor și în care totul e stilizat, figurile, îmbrăcămintea (care suferă de altminteri și de un anume manierism: Mortimer avea lavalieră, Mickey nu mai are decît papion, pe care însă îl poartă și Donald; cele mai multe personaje animale ale lui Disney poartă mănuși albe etc.), ca și trupurile: urechile sînt văzute totdeauna din față, iar mîinile au totdeauna doar patru degete. Dar stilizarea cunoaște curînd o evoluție netă spre realism: Donald este la început conceput într-o grafie realizată cu multă economie, pentru a trece apoi la faza unui desen meticulos, încărcat și naturalist. Naturalismul este și el constant: avînd nevoie de eroi necaricaturizați, Disney, am văzut, copiază figuri de actori, iar în privința animalelor, inspirația directă din zoologie rămîne esențială, în ciuda stilizării. Cînd va aborda desenul pentru a produce documentare, Disney va reveni la grădina zoologică, dar situația se va prezenta răsturnată. E fenomenul pe care Benayoun îl comentează astfel: „Fiindcă nu mai putea merge el la natură, Disney face să vină natura la dînsul. Cumpărînd la un preț mare archive

documentare ale societăților de naturaliști... el îl pune pe un Iwerks să le arate, cu intenția precisă de a dovedi lumii că animalele se comportă peste tot ca într-un desen animat de Walt Disney..." Este vorba de seria de documentare *Așa e viața*. Clișeele naturaliste ale lui Disney au creat și o reacție în lumea desenului animat. Lafontainismul dusesse la caractere standard, porumbelul fiind blind, lupul fioros, rățoiul furios etc. În opoziție cu acestea — sau din spirit de revoltă — un fost colaborator al lui Disney, Walt Kelly, avea să lanseze o vacă naivă care se crede pisică, o broască țestoasă care se ia drept bufniță, iar Schlesinger și Avery vor inversa pur și simplu formula disneyană creînd porumbei feroci sau lei blînzi.

Curînd după primele sale mari succese, arta lui Disney se industrializează. Disney își construiește uzina de animație de la Burbank și devine propriul său „boss“, iar industriașul îl exploatează pe artist după toate regulile industriale și comerciale. Disney artistul intră în slujba lui Disney-marele om de afaceri. Desenul animat este pus pe bandă rulantă tayloristă, cantitatea producției devine criteriu al activității, sînt angajați sute de colaboratori și figurile lui Disney sînt acum un prototip reprodus în serie ca orice mașină. Disney devine Fordul desenului animat, un „organization man“ care-și îndreaptă de acum înainte atenția în primul rînd spre perfecționarea nu a operei de artă, ci a sistemului. Mickey, Donald și Pluto sînt multiplicați la infinit, trebuie lucrat repede, trebuie lansate produse noi, trebuie perfecționată tehnica, trebuie... Astfel începe decăderea artistică a lui Disney și ea va fi vertiginoasă. Invers proporțional cu industrializarea rapidă, calitatea artistică a produselor Disney scade. Autonemulțumirile, frămîntările,

căutările se îndreaptă mai ales în sensul tehnicii industriale. Se caută, de pildă, un nou produs, și Disney îl găsește: lung-metrajul (il va produce și Fleischer, veșnicul lui concurent). Se lansează marfa care părea imposibil de realizat, desenul animat de lung-metraj (dar la Burbank nimic nu mai este imposibil) și apar, pe rînd, *Snow White and the Seven Dwarfs* — *Albă-ca-Zăpada și cei șapte pitici* (1937), *Pinocchio* (1939), *Bamby* (1941)...

Inițial, antropomorfismul lui Disney era generator de poezie, după cum optimismul și voioșia cunoscută a personajelor sale era tonică și simpatcă. Pe parcurs, însă, totul s-a transformat într-un penibil manierism. Disney devine un conformist anchilozat, care și-a creat propriile lui legi și a devenit sclavul acestora. Fiindcă se cramponează de subiect, trece drept realist. Declarațiile sale despre propria sa creație capătă rigoarea unui patent de producție: „Etapa cea mai importantă în realizarea unui *cartoon* este alegerea subiectului. Dacă subiectul este valabil, desenul animat poate fi și el valabil... Deoarece peste jumătate din film va fi consacrată efectelor comice, glumelor sau gagurilor, ideea de bază a scenariului trebuie să să fie simplă și trebuie să poată fi scrisă în două rînduri... sau într-o singură frază. Exemplu: în prezența lui Donald, Pluto înghite un magnet care atrage toate obiectele metalice din casă. Ne străduim să alegem subiecte care să placă copiilor și să-i amuze pe adulți... Este primordial ca desenele noastre animate să placă adulților, dat fiind că oamenii mari constituie partea cea mai însemnată a clientelei cinematografelor... Un desen animat se realizează ca orice film de lung-metraj. Există întii echipa scenariului, care cuprinde... (etc.). Aproape toate gagurile sînt construite pe principiul

cauzei și al efectului... rezolvate mecanic. Exemplu: Donald curăță frigiderul și se închide înăuntru... Apoi ceea ce rezultă de aci... Un caiet dactilografiat este apoi înminat tuturor... Specialiștii din serviciul... Scenariștii trebuie să fie capabili să... Astfel se lucrează... După ce s-a lucrat luni 'de zile la... Metru cu metru, imagine cu imagine se... Pentru animatori direcția prevede...“ și așa mai departe. Cred că pierderea spontaneității l-a ucis pe artistul Disney în clipa în care industriașul Disney a elaborat acest lung și detaliat regulament.

Disney a fost un mare artist înainte de a fi industriaș, dar crearea uzinei de la Burbank trebuia inevitabil să ducă la moartea artistului. Nu este de mirare că, spre sfârșitul carierei, Disney a început să producă documentare speciale, apoi documentare pur și simplu, apoi a devenit un oarecare producător de filme de ficțiune. Evoluția aceasta se datorește atât procesului de industrializare pe care el l-a dezvoltat, cât și, în egală măsură, concurenței care apăruse pe plan artistic. Neputînd face față pe propriul său teren, Disney a trecut într-o altă zonă, care nu-i aparține, și a pierdut aici partida.

În Europa anilor 1920—1940, situația desenului animat este cu totul diferită. Aici, constata Lo Duca, „desenul animat nu a atins niciodată un potențial industrial; cu excepția vechilor filme publicistice germane și a desenelor animate rusești, nu s-a constatat vreo producție continuă. Timiditatea artiștilor, modicitatea capitalurilor, au făcut să se uite că primul desen animat a fost european.“ Dacă istoricul are dreptate în privința precarității financiare și a inexistenței unor posibilități industriale — fapte care au dus fără îndoială la o imensă rămî-

nere în urmă a desenului animat european față de cel american — el greșește considerînd timiditatea artiștilor drept una din cauzele acestei involuții.

Desigur că e lipsită de interes aceea producție europeană care nu este altceva decît pastișarea filmelor lui Disney și a manierei acestora (și nu merită luată în considerație). Dar ceea ce caracterizează pe planul istoriei artei producția europeană de desene animate este tocmai prezența unor artiști inovatori. Las acum deoparte un întreg curent creator al animației de forme abstracte — asupra căroră ne vom opri mai departe — pentru a releva cîteva figuri de artiști experimentatori și creatori de stil propriu¹.

În 1932, *Berthold Bartosch* realizează în Franța un film de animație după Franz Masereel: *L'idée* — *Ideea*. Era o animare a unor siluete decupate, care „arăta cum, ieșită dintr-un creier uman, o «Ideea», sub forma unei femei goale, se lovea în lumea în care voia să se impună de toate neînțelegerile, de toate indiferențele, de toate ostilitățile și stîrnea un scandal ducînd la moarte pe cel ce voia să o apere. Inițiativă îndrăznească a

¹ Caracterul artizanal al producțiilor europene — germană, franceză, italiană sau engleză — face neinteresantă analizarea lor ca atare: n-ar rezulta decît o simplă enumerare de titluri care nu spun nimic, pentru că nu au însemnat nimic deosebit. Nu producțiile naționale merită consemnate, ci cutare operă personală a cutărui realizator. Aș aminti doar, fiindcă este semnificativ pentru dezvoltarea desenului animat european, faptul că el adesea e publicitar, artiști însemnați din acest domeniu — Grimault, Alexeieff și alții — producînd numeroase asemenea filme. De aceea, filmul publicitar european joacă un rol important în dezvoltarea artei desenului animat, tot așa cum în S.U.A. un Saul Bass va transforma genericele filmelor de ficțiune, dintr-un subproduct al animației, în adevărate opere artistice. Dar la acesta — vom reveni în altă parte.

cărei realizare a fost întreprinsă într-un mic local de teatru Vieux-Colombier și care n-ar fi putut fi dusă la bun sfârșit dacă n-ar fi fost ajutată în ultima clipă de englezul Thorold Dickinson. O partitură de Arthur Honegger acompania filmul care n-a avut practic nici un succes" (R. Jeanne și Ch. Ford). Altă încercare interesantă, dar fără ecou pe plan artistic, a fost cea a lui Anthony Gross și Hector Hoppin, prezentată în aceeași perioadă, *La Joie de vivre* — *Bucuria de a trăi* care însă, în afara unor fermecătoare prospețimi, nu aducea nimic care să fi putut zgudui producția de filme de animație. Ceea ce a făcut însă *Alexandre Alexeieff* a fost cu totul diferit. E drept că Alexeieff nu a putut nici el schimba destinul desenului animat. Unii istorici îl consideră important doar pentru invenția lui tehnică: ecranul cu ace. Dar Alexeieff este însemnat pentru ceea ce a făcut cu ajutorul acestei invenții tehnice. Este vorba de o formă inedită a gravurii animate. De-a lungul unei cariere în care realizează, permanent, filme publicitare ca și cîteva importante ilustrații de carte, Alexeieff își construiește faimosul ecran „împuns de mii de ace¹ care pot fi înfipite mai mult sau mai puțin adînc în suprafața plană și al căror relief se modulează cu ajutorul unor proiectoare, scrie Sadoul. Cu ajutorul acestui ecran, Alexeieff realizează *Une Nuit sur le Mont Chauve* (1933), îmbinînd cu muzica lui Mussorgski gravurile sale animate, pline de finețe în detaliu și cu un puternic caracter fantastic."

Alexeieff se adresează, la început, mai ales muzicii, deoarece, după cum declara el: „ceea ce apreciez eu la filmul de animație este puterea sa de a trezi imaginația și simțurile spectatorilor prin acea

¹ 50 000.

întrudire între mișcările și sunetele ritmice care se află la originea dansului și care se manifestă încă în timpul copilăriei, cînd jucăm, pe furiș, la masă jocuri cu linguri și furculițe, jocuri din care Andersen a făcut basme¹. Mai tîrziu, basmele lui Alexeieff vor fi tragice, ca acel prolog realizat pentru filmul lui Orson Welles, *Procesul*, după Kafka.

Paul Grimault, de a cărui poezie se vorbește adeseori, nu aduce în fond nimic nou față de desenul disneyan, afară de un esențial caracter de cultură, așa zice.¹ Ceea ce la Disney devine vulgar, la Grimault își păstrează rasa. *Les Passagers de la Grande Ourse — Pasagerii Ursei Mari* (1929) era proiectat pe un triplu ecran, dar nici aci nu inovarea tehnică reprezenta valoarea. Artist rafinat, Grimault realizează o peliculă în care se simte spiritul european, dovedind că o autentică cultură plastică poate oferi uneori mai mult decît o serie întreagă de înnoiri de ordin tehnic. Grimault nici nu caricaturizează, nici nu înnoiește desenul, dar nici nu-și construiește personaje cu acel dulce realism al Albei-ca-Zăpada... Farmecul lui sălășluiește în simplitatea generatoare de poezie, în crearea unui corespondent al lumii lui Jacques Prévert, cu care de altfel a colaborat. Aș fi vrut mult să văd un *Micul prinț* realizat de Grimault!...

Ar trebui menționată, în această perioadă, ca un fenomen de ansamblu, animația sovietică. Pornită inițial din două direcții — nevoia unor filme pedagogice, deci pentru copii, și pamfletul politic — cinematografia de animație sovietică se mișcă între

¹ Ralph Stephenson notează — și mi se pare că aici se află acel element de cultură europeană — că peste lumea lui Grimault plutește o imensă tristețe: ideea că cei mai buni nu sînt neapărat și cei mai tari.

polii unui „realism“ pueril de influență americană (o parte însemnată a producției este realizată sub conducerea unei foste eleve a lui Max Fleischer, Lucilla Cramer) și cel al unor căutări originale. Aplicarea metodelor americane în studiourile de animație din Moscova și Leningrad a avut, cum remarcă Jay Leyda, efecte contrare celor scontate: „Rezultatul cel mai bun a fost demonstrația că desenele animate pot deveni eficiente, iar cele mai proaste rezultate au fost producerea unor slabe imitații a personajelor lui Disney și Fleischer, cărora li s-au adăugat detalii rusești“. Un rezistent față de metodele industrializării era Cekanovski. După câteva originale filme de animație, printre care un *Pacific 231*, Cekanovski începe un desen animat de lung metraj după un poem satiric de Pușkin, *Povestea preotului și a servitorului său*. Urma să fie o operă comică cu muzica lui Șostakovici. Respingînd tehnica americană, M. Cekanovski este nevoit să muncească mult prea mult asupra operei sale, care nu va mai putea fi terminată, deoarece pe parcurs atît el cît și Șostakovici vor fi acuzați de formalism. Apoi, în afara lui Șolpo, care în 1933 își sonorizează filmele desenînd cu mîna pista sonoră pe peliculă (*Simfonia lumii*), sau a continuatorilor săi în această direcție — A. Ivanov, H. Voinov, P. Sasonov — cunoscuți sub denumirea Frații Iveston (*Preludiu de Rachmaninov*), desenul animat rămîne în limitele unui naturalism primitiv (și adresîndu-se în special copiilor) în care clasicei zoofilii disneyene i se adaugă o obsesie folclorică. După *Bambi* al lui Disney, întreaga producție devine și aici o serie de variațiuni constante pe aceeași formulă plastică.

În 1941, o grevă la Disney avea să ducă la concedierea a 14 colaboratori. Disney nu putea ghici că astfel va începe istoria desenului animat anti-Disney, a cărui forță va fi atât de mare, încît el însuși va fi nevoit să imite filmele noii școli. Toate acestea se vor întîmpla abia prin 1945. Pînă atunci însă, paralel cu dominația disneyană, există concurența marilor firme cinematografice care grupează, fiecare, în jurul lor animatori cu personalitate distinctă. Fiecare firmă urmărea să-și lanseze propriul ei stil și rezultatul este că producția de desene animate M.G.M. este net diferită de producția Warner sau Universal. Și toate se deosebesc de Disney. Desigur, o influență a ceea ce am putea numi disneyism există. Dar există totodată și reacția împotriva lui. Sistemul amalgamării pe care îl practică Sadoul este neconform cu realitatea: „Succesul formulei sale (a lui Disney — *n.n.*) îi transformase pe foștii lui concurenți în imitatori.. Walter Lantz, Ub Iwerks, Leon Schlesinger alcătuiesc un grup cenușiu și nediferențiat...” Sadoul îi acordă certificat de independență numai lui Tex Avery. Același punct de vedere este susținut și de M. Bessy și J.-L. Chardans. Realitatea este însă alta.

Contemporaneitatea lui Disney înseamnă și un Max și Dave Fleischer, care reprezintă reacția antidisneyană. Și cum se poate vorbi despre *Walter Lantz* ca despre un imitator al lui Disney, atîta vreme cît structura filmelor sale este opusă spiritului de la Burbank? E drept, unele personaje desenate ale lui Lantz — care lucrează pentru Universal — se aseamănă, mai ales la început, ca stil cu cele ale lui Disney: Andy Panda, ursulețul, are evidente puncte de contact cu Mickey,

fiind însă mult mai malițios. Dar personajele umane ale lui Lantz: Eight Ball și Peterkin? Și mai ales Woody Woodpecker? Acel Woody care este expresia unui anarhism, a unei nebunii destructive pe care o întâlnim la Harpo Marx, de pildă, dar niciodată la Disney. În realitate, Lantz a plecat de la Disney pentru care lucrase, dar a ajuns într-o zonă diferită, aceea a umorului absurd, a demenței care are contingente cu opera fraților Marx. Este un teren-tampon între Disney și Tex Avery care, lucrând sub conducerea sa o vreme, îi datorează mult. *Syncopated Sioux* abundă în gaguri absurde: un indian, văzut din profil, este ținta unei rafale de care se ferește executând un dans de burtă și strigând la fiecare glonte: „Ratat!“, apoi se prăbușește fiind ciuruit — așa cum îl descoperim văzut acum din față — ca o strecurătoare. Sau un alt indian e lovit în cap cu putere, de mai multe ori, dar înainte de a se prăbuși șoptește: „Cam monoton, nu?“ Lantz face parte din înnoitorii gagului despre care Benayoun scrie: „ne îndreptăm spre o nouă calitate a gagului bazat pe ceea ce nu poate fi înlocuit, pe nemaivăzut, pe un anumit stil de «colage» mental, care nu poate fi reeditat fără un grav risc. Nimeni după Tex Avery nu va îndrăzni să facă un pistol automat să urle ca un ciine rănit...“ Disney era imitabil și a impus în întreaga lume imitarea lui. Lantz face parte din cei care eliberează fantezia animatorului din limitele canoanelor.

Leon Schlesinger, care conduce producția de desene animate la Warner Bros, lansează personajul Bugs Bunny. Retras de timpuriu din cinematografie, Schlesinger este inițiatorul aceluși stil Warner, pe care îl vor dezvolta — cu Bugs Bunny, dar și cu alte personaje — colaboratorii

săi John Burton, Chuck Jones, Robert McKimson și Friz Freleng. Continuă astfel stilul pe care André Martin îl numește „paroxism burlesc“ și care, ca spirit, cred că nu are nimic comun cu Disney. Burlescul există desigur și în producția de la Burbank. De pildă Donald înghite un magnet și urmează... Dar totul pornește de la un fapt posibil real și se limitează la logica realului: Donald înghite un magnet, rămâne închis într-un frigider etc. Spre deosebire de acest mecanism, Bugs Bunny iepurele urmează în acțiunile sale ilogica unei demente: el își citește propriul generic pe film, se oferă singur tacîmului Laurenei Bacall, folosește Sahara drept simplă plajă, prepară cu grijă o supă de iepure etc. Gagul devine astfel abstractizat — prin irealitate — și dobîndește o factură cu totul diferită decît cel disneyan. Dincolo de absurd, aflăm un realism la o altă treaptă, cînd în aceste filme ale producției Warner „uciderea sînt reduse la denumitorul infim al unei operații bancare sau al unei cumpărături casnice... La asfințitul soarelui, lupul și ciinele ciobănesc opresc masacrul și se îndreaptă spre ieșirea din pășune, ca angajații benzilor rulante Ford“ (Robert Benayoun). Absurdul răstoarnă și relațiile clasice dintre animale și astfel pisoii lui McKimson imploră mila canarului care-l persecută.

Fred Quimby, William Hanna și Joseph Barbera — la Metro-Goldwyn-Mayer — introduc violența în desenul animat, tulburînd dulceața conservatoare a calmului Disney-Zoo în care răutatea este totdeauna pedepsită de cei buni, lupul rău fiind făcut inofensiv prin activitatea constructivă și harnică a purcelușilor. *Tom and Jerry* aduc pe ecran o agresivitate, o violență și o

cruzime încă neîntîlnite în desenul animat (dar prezente, în schimb, în filmele de ficțiune). *Tom and Jerry* par a fi ultima expresie a eternei „cat and mouse story“, a poveștilor cu pisici și șoareci (seria nu se va încheia însă aci: în 1942 Paul Terry, creator între timp al cunoscutelor „Terrytoons“, lansează pentru „20th Century Fox“ un nou personaj al speciei: *Mighty Mouse*). În cartoon-urile pe care Quimby le realizează împreună cu Bill Hanna și Joe Barbera¹, lupta dintre personaje este totdeauna violentă, brutală și cu un deznodămînt plin de neprevăzut. Aci, comentează Benayoun, „nu poți fi niciodată sigur că Jerry, fiindcă e mai mic, va fi învingătorul (sau victima) unei lupte în care necontenitele răsturnări de situații par a fi regula. Ar trebui să poți studia fiecare din cele câteva sute de titluri care compun această epopee a lui nimic-nu-s-a-încheiat-încă, pentru a ști cine încasează cele mai multe lovituri. Alternativa este de altfel incertă și prin prezența altor învingători ocazionali: Bob, dogul athletic, susceptibilul tată al micului Be-Bop, sau acea galerie de pisoi, ignobili rivali ai bietului Tom... Tot hazul consistă... în a ști cine va face mai mult rău celuilalt.“

Tex Avery a fost elevul lui Lantz, sub îndrumarea căruia a lucrat. Nebunia distructivă, agresivitatea desfășurată pe toate planurile, gustul pentru violență cresc în opera lui pînă la paroxism.

¹ William Hanna și Joseph Barbera înființează în 1957 o firmă proprie care lucrează pentru televiziune. Ei produc o sută sau două sute de *Tom and Jerry* și industrializarea este dusă pînă la desăvîrșire: pozițiile posibile ale corpului, ale ochilor, gurii etc. sînt numerotate și, după stabilirea dialogului, scenariul lor nu mai cuprinde decît un șir de cifre corespunzînd acestor variante numerotate și selectate de o mașină electronică.

Gagurile aruncă în aer orice urmă de logică a bunului simț: un câțel înghite luna sau chiar ecranul, ca apogeu al unei continue urmăririi, căci filmele lui Avery sînt mereu relatarea unei urmăririi: cele două personaje care se urmăresc, fug, fără să-și dea seama, pe lângă cuvîntul „sfîrșit” și sînt nevoite să se întoarcă de-a-ndaratelea pentru a încheia filmul înaintea acestui cuvînt; sau, în alt film, ecranul se întunecă și în timp ce este complet negru, se aud zgomote puternice, apoi eroul reapare o dată cu lumina de pe ecran și se adresează publicului: „Era un gag bun. Păcat că n-ați văzut nimic.” Dincolo de gagurile specifice lui Avery, importantă este aici construcția filmelor: o neîntreruptă urmărire care se încheie cu un gag pentru a fi apoi luată de la început și a se încheia cu un alt gag, și așa mai departe. Atît prin acest caracter aleatoriu, cît și prin violența și ilogica gagurilor, Tex Avery exprimă o imensă disperare. (Avery fusese numit „Un Walt Disney care l-a citit pe Kafka“.) În *Kingsize Canary* (1947), o pisică hrănește un canar cu magicul „Jumbo Gro” pentru a-l face să crească și a-l transforma într-o porție de mîncare mai substanțială; canarul crește într-adevăr, dar excesiv, devine de mărimea unui om și atacă pisica; pisica la rîndul ei, consumă „Jumbo Gro” pentru a putea face față atacului; cei doi se angajează într-o crîncenă competiție, ajung uriași, depășesc zgîrie-norii New York-ului și, pînă la urmă, se mișcă într-o lume care a devenit prea mică pentru a-i cuprinde. Inventivitatea comică este totdeauna la granița imensei disperări exprimate prin absurdul situației. Nu subiectul contează în filmele lui Avery, ci această fugă, această urmărire fără de sfîrșit, această brutalitate a gagurilor. În felul său, Tex Avery este un revoluționar care sparge canoanele

desenului animat, dar exprimă totodată deznădejdea unei lumi.

Cel mai important fenomen postdisneyan poartă denumirea UPA¹. Iar UPA înseamnă înainte de toate Stephen Bosustow.

Stephen Bosustow a fost vreme de 7 ani animator la banda rulantă de la Burbank a lui Disney.² El a lucrat la *Albă-ca-Zăpada*, la *Pinnocchio*, la *Fantasio*, executînd linii curbe, totdeauna curbe, singurele admise de Disney. Șapte ani a lucrat la banda rulantă fără a-l fi întîlnit vreodată pe Disney. Bosustow era un simplu executant. A venit apoi greva din 1941, Bosustow a luat parte activă la ea și, socotit de aceea indezirabil, a fost curînd concediat. Un șantier naval îi comandă un film didactic: cum trebuie să se ferească muncitorii de accidente. Bosustow realizează astfel *Sparks and Chips Get the Blitz*. Frank Capra vede filmul și îl angajează pe Bosustow în cadrul serviciului de filme al armatei pe care îl conducea pe atunci. Bosustow va produce apoi cîțiva ani la rînd filme la cele mai variate comenzi: sindicatul muncitorilor din industria automobilelor îi comandă un pamflet împotriva rasismului — *Brotherhood of Men — Fraternitatea oamenilor*, comitetul pentru campania electorală a partidului democrat îi comandă un film în cadrul campaniei pentru alegerea lui Roosevelt — *Hell Bent for Election*, el produce filme publicitare, un film despre igiena dentară... În 1945, Bosustow lansează cu șase colaboratori UPA și în 1948 deschide un mare studio tot la Burbank,

¹ „United Production of America“.

² După ce, la vîrsta de 11 ani, cîștigase un premiu de arte grafice și după ce lucrase cu Ub Iwerks (1932) și Walter Lantz (1934).

alături de cele ale marelui Walt. UPA îl va concura pe Disney.

UPA era din toate punctele de vedere un anti-Disney. Primul pas al lui Bosustow a fost cel al condamnării oricărei mecanizări a creației. UPA era o instituție culturală, în care se respecta creația fiecăruia, libertatea totală de acțiune a fiecărui artist. Bosustow declara programatic: „Dacă cineva are o idee bună, este liber să o realizeze“. Acesta era principiul firmei. Și s-a aplicat cu sfințenie, compozitorul Frank Comstock putînd declara entuziasmat: „Nu am patron, fac exact ce vreau eu“. În jurul lui Bosustow se grupează la UPA realizatori ca Robert Cannon, William Hurtz, Herb Klynn, Jules Engel, John Hubley, Art Babbitt, Paul Julian, Pete Burness, Gene Deitch, Aurelius Battaglia, Ernest Pintoff. Libertatea de creație nu este numai un principiu organizatoric, ci și unul artistic. Unicul canon la UPA este lipsa de canoane. Bosustow și colaboratorii săi nu-și impun o anume manieră, ci se adaptează fiecărui subiect în parte, iar tehnica desenului se adaptează și ea acestei maniere particulare.

Inspirația părăsește zona grădinii zoologice, a botanicii sau a anatomiei. Sursele de inspirație devin Max Ernst, acvarela lui Duffy, siluetele lui Matisse; în folosirea culorilor, artiștii de la UPA vor porni de la arta lui Stuart Davis, Jean Miro, Paul Klee și Mondrian; desenul animat UPA își va căuta izvoarele și în arhitectura teatrală a lui Norman Bel Geddes; spațiul scenic nud din teatrul off-Broadway ca, de pildă, *Orașul nostru* al lui Thornton Wilder va fi continuat aci, și vor apărea influențe ale fotografiei de modă a lui Dick Avedon, sau ale ideilor lui John Alton expuse în *Painting with light*, în timp ce mobilele vor aminti arta lui Brâncuși. Dar mai cu seamă și mai presus de toate

acestea va exista o influență directă a desenelor lui Saul Steinberg. Nu e vorba de un eclectism și cu atât mai puțin de o reunire antologică a diferitelor soluții artistice. Artiștii de la UPA asimilează cultura contemporană și dau naștere, în fond, unei noi arte, profund originale. Ea are câteva caracteristici de bază. R.F. Thiel, într-o lucrare despre desenul animat, spunea: „În locul animalelor antropomorfe... au apărut oameni asemănători cu mașinile“ (personaje mașinomorfe, așa spune). Gregor și Patalas rezumă astfel fenomenul Bosustow: „Bosustov a aruncat cit colo mișcările copiate după natură, curbele agreabile, culorile siropoase. El introduce «animarea parțială», în care unele părți ale figurilor desenate rămân imobile și se mișcă doar linear. Bosustow a găsit stimuli în toate curentele imaginabile ale literaturii, picturii, graficii, fotografiei, muzicii, teatrului și cinematografiei. În loc de a ecraniza basme pentru copii sau povești cu animale, el a studiat istoria literaturii moderne, de la Edgar Allan Poe încolo. Modul în care, în anumite filme ale sale, suspendă ordinea cronologică și contopește prezentul cu trecutul, amintește de romanul și filmul de ficțiune modern; neconținută schimbare a decorurilor invocă trucurile de schimbare ale filmului mut, iar caracterul «fragmentat» al decorului — scenografia teatrală modernă sau chiar fotografia jurnalelor de modă. Conturul abstract al figurilor ne duce pînă la Saul Steinberg și la James Thurber, în schimb fizionomiile și mișcările lor amintesc de unii comici ai filmului, ca de pildă Buster Keaton sau W.C. Fields. Ca și Minnelli în «musical»-urile lui, desenatorii UPA sînt influențați de paleta de culori a pictorilor moderni. În locul opulentelor partituri ceaikovskiene ale filmelor Disney, filmele UPA

folosesc jazul; ei preiau efectele sonore din experimentele radiofonice.“

Ceea ce la Disney ar fi fost socotit o greșeală de neiertat, la Bosustow devine virtute artistică: desenul nu este finisat, mișcarea nu este naturalist continuă; Steinberg rămîne marele inspirator. Stilul UPA, din momentul în care se poate vorbi de un denominator comun al întregii producții, este forma aparent neglijentă. Bosustow își explică astfel felul de animare: „Cînd mergeți foarte repede într-o mașină, nu vedeți fiecare casă, fiecare ferastră, fiecare copac. Și totuși le simțiți prezența, și la asta am vrut să ajung.“

Disney căuta în desenul său soluția reliefului; Bosustow caută expresivitatea desenului plat, căruia îi dă o nouă strălucire. Disney compunea povești pentru copii; Bosustow se adresează maturilor (el proiectează o istorie a jazului, un *Volpone* după Ben Jonson, sau un *Don Quichote...*). Disney mergea totdeauna în întîmpinarea publicului, era fermecat de noțiunea de public, i se supunea în felul lui; Bosustow este el căutat de publicul pe care-l farmecă pentru că îi oferă o imagine inedită, o lume insolită și pe care astfel și-l supune. Îl supune chiar pe Disney: marele Walt ajunge să producă un erzaț-Bosustow — *Toot, Whistle, Plunk and Boom* — ajungînd astfel să-l imite pe fostul lui salariat pe care nici nu-l văzuse la față atît timp cît acesta mișca încă pe traiectorii curbe membrele rotunjite ale Albei-ca-Zăpada.

UPA înseamnă Bosustow, dar tocmai pentru că Bosustow are aceste idei precise, UPA nu înseamnă pînă la urmă numai Bosustow. Nu există, cum remarcă cineva, un stil Bosustow: există numai o politică a stilurilor impusă de Bosustow.

John Hubley — lansat la UPA după ce lucrase și el la Disney — are un fel propriu de a povesti o istorioară. *Rooty Toot Toot* (1952) este socotit, în desenul animat, un corespondent al *Cetățeanului Kane* al lui Orson Welles, sau al lui *Rashomon* de Kurosawa. „În cadrul unui proces judiciar, scrie Gregor și Patalas, sînt urmărite trei versiuni ale baladei criminale a lui Frankie și Johnny: cea a restauratorului, în cîrciuma căruia Frankie l-a împușcat pe Johnny, cea a prostituatei Nelly Bligh, iar apoi cea a avocatului lui Frankie. Cînd timpul povestirii se schimbă, siluetele personajelor rămîn constante și se modifică doar decorul. Culoarea oglindește atmosfera: la sfîrșitul filmului, cînd în ciuda tuturor așteptărilor vina cade totuși pe Frankie, roș-negrul pasionat pălește într-un trist cenușiu-galben. Intervale lungi de timp sînt comprimate eliptic cu o eleganță pe care n-o poți vedea decît la Orson Welles.“ În *Rooty Toot Toot*, obrajii personajelor se înverzesc sau se roșesc, și iarăși mi-am amintit de *Zazie dans le métro* (dar de ce nu și de *Deșertul roșu* al lui Antonioni?), în care culoarea subliniază sau indică stările sufletești ale personajelor. Mereu revoltat împotriva lui însuși, Hubley se caută în fiecare film altundeva decît s-a găsit în cel precedent. Înainte de *Rooty Toot Toot*, în *Fuddy Duddy Buddy* mai fascinante parcă decît cele ale personajelor, devin aventurile decorului care se concurează într-o juxtapunere halucinantă: animale adevărate concurează așa-numitul „antropomorfism obstinat al personajelor umane“... În sfîrșit Hubley, devenit independent pe plan organizatoric prin crearea unei firme proprii — „Storyboard Productions“ — începe să anime desenele lui R.O. Bleckman. Ce regal! Simplitatea desenelor lui Bleckman îl inspirase încă de la prima

producție a „Storyboard Prod.“: *Adventures of an Asterisk — Aventurile unui asterisc* (1957). Dar animarea directă a „sursei“ va apărea în *A Date With Dizzy* (1958). Hubley renunță la continuitatea mișcării, o întrerupe, mișcările devin sacadate, în filmul finit se mai văd liniile schițelor, ale decorurilor și ale principalelor faze ale mișcării (așa-numitul „rough animation“); continuările nu sînt respectate cu precizie, culorile apar fulgerător, iar în *Tender Game* (1959) el folosește și tehnici inedite ale expunerii fotografice...

André Martin se entuziasmează în fața filmelor lui Hubley, convins că găsește aici nu numai o mare operă, dar și cheia pentru viitorul desenului animat. Chiar în folosirea pe ecran al aceluia „rough animation“, Martin descoperă „cel mai important lucru petrecut în lumea imaginii cu imagine“ din ultimul deceniu.¹ Hubley merge, într-adevăr, pas cu pas mai departe spre eliminarea regulilor clasice(sau neoclasice) și spre găsirea noilor forme, cît mai directe ale prezentării spontaneității în desenul animat. Pe acest drum, el ajunge să declare că „vechile forme și fantezia secolului al XIX-lea, ideea de a crea fantezie de dragul fanteziei, nu mă interesează în chip deosebit. Cred că n-ar fi exclus ca aceste idei să se afle în declin.“ Explicația acestui drum propriu, inedit, o oferă A. Martin cînd constată că „mai degrabă decît abisurile și cerurile imaginate pînă la ultimul detaliu, John Hubley dorește să reprezinte ceea ce există în spiritul contemporanilor săi“. Iar în altă parte: „În locul aplicației decorative și caricaturale a cuceririlor

¹ „Rough-animation“, animarea crudă, e filmarea primelor schițe ale realizatorului de desene animate, schițe care conțin toată spontaneitatea creației, ezităările, căutările ce se vor „curăți“, desăvîrși în cursul operației denumită „clearing“.

școlilor franceze foviste și cubiste, practică de UPA, John Hubley și soția sa Faith introduc în domeniul animației însăși viața tonurilor și formelor picturii foviste, ansamblul lor de suprafețe și semne ritmate.“

Robert Cannon lansează, în 1950, sub supervizarea lui Hubley, personajul *Gerrald McBoing Boing*, conceput în noul stil UPA, apoi pe *Christopher Crumpet* pe care îi alternează cîtăva vreme în producțiile sale. Cannon folosește cele mai diferite modalități: în *Madeline* animă picturile în guașă ale lui Ludwig Bemelman, în *The Oomphas* și în *Ballet Oop* folosește și bucăți de ziar într-un fel de colaje. Agresivitatea este și aici prezentă: Gerald McBoing Boing este un puști înspăimîntător, care în loc să vorbească, imită zgomote, dar o face atît de bine încît de cîte ori imită rafala unei mitraliere, tatăl său își caută automat adăpost... Cannon compune o lume haotică și spectatorul descoperă apoi, uimit, că este propria sa lume transpusă metaforic. Eroii sînt diferiți copii a căror agresivitate îi înspăimîntă pe adulți: Christopher Crumpet își terorizează pur și simplu părinții, transformîndu-se ba în cățel, ba în găină. Este urmărită aici o dublă psihologie: a copilului și a părinților. O psihopatologie a vieții cotidiene, dacă vreți: rîzi, și din cînd în cînd îți îngheață sîngele în vine.

Jules Engel șterge contururile clare ale decorului, ale desenului de fond, căruia îi iau locul acum jocuri de culoare; împreună cu Ted Parmelee, *Paul Julian* realizează în *The Telltale Heart* un autentic film de groază; *Pete Burness* duce mai departe serialul avîndu-l ca erou pe *Magoo* (creat de Hubley, în 1949, în *Ragtime Bear*), un bonom foarte miop care circulă în lume

suferind toate consecințele penibile ale miopiei sale, văzind totul altminteri decît este în realitate, dar izbutind mereu să se salveze din catastrofele care-l pîndesc; *Gene Deitch* și *Ernst Pintoff* experimentează posibilitățile ecranului lat pentru compunerea unor, să le zicem, contradicții ale formelor. Pintoff realizează seria *Flebus*, supervizată de Deitch, iar acesta din urmă obține în 1961 un Oscar pentru filmul său *Munro*... Mulți colaboratori ai UPA se desprind de firmă, ducînd însă mai departe spiritul ei: „Storyboard Productions“ al lui Hubley, „Playhouse Pictures“ unde colaborează Ernst Pintoff și Sterling Sturtevant, sau „Fine Arts Productions“ care produce, de pildă, în 1960, *The Violonist* — *Violonistul* al aceluiași Pintoff. Influența lui Bosustow s-a făcut resimțită în lume: John Halas și Joy Batchelor o dovedesc.

John Halas și *Joy Batchelor* sînt soț și soție, iar firma pe care au fondat-o este cea mai importantă din Anglia: ei produc atît desene animate pentru programe cinematografice, cît și numeroase filme publicitare. „Halas și Batchelor“ desenează atît opera lor proprie (*History of the Cinema*, *Speed the plough*, *Follow that Car*, *Automania 2000* etc.) cît și producția întregii firme, care grupează într-însa artiști de valoare ca George Dunning sau Bob Godfrey. John Halas își ia o tot mai mare libertate față de ceea ce a început să se numească clasicismul american. Halas este un etern căutător de forme noi și de aceea opera lui e de o mare diversitate. Deschis tuturor ideilor, meditînd asupra artei sale, John Halas caută locul desenului animat în configurația artelor și poate formula (și apoi argumenta) idei ca : „în ultimii ani, unele

aspecte ale cinematografiei pe viu și ale producției de desen animat s-au influențat reciproc.“

Dick Williams este poate personalitatea cu cea mai mare inventivitate (el și-a fondat apoi propria societate). Williams folosește, în afara desenului, material fotografic sau planșe anatomice și adeseori inspirația sa își are sursa directă în Picasso. Filmele lui, mai ales *Mica insulă*, *Love me, love me, love me* — *Iubește-mă, iubește-mă, iubește-mă* (o istorie de dragoste, complet lipsită de sens, între un om care nu este iubit și un crocodil împăiat) și *The Story of the Motor Car Engine* — *Povestea motorului cu explozie*, sînt pline de idei. Despre primul, un apologet al său scrie: „În această *Super Silly-Symphony* alegorică, trei Robinsoni-ectoplasme se înfruntă în savuroase variații hiperbolice despre bunătate, frumos și bine — ca niște personaje de Gorki în *Copiii soarelui* — dar discursurile lor sînt figurate prin hieroglife variate și colorate. Banda sonoră fiind pusă la punct înaintea desenului, ideogramele sînt literalmente ilustrarea muzicii.“ *Mica insulă* este realizat într-un stil complet denudat în care economia de linii merge pînă la suprimarea, aproape totală a decorului. În realitate, Robinsonii-ectoplasme sînt pur și simplu stilizări prin reducerea la esențial, iar ideogramele — metafore ale unor idei abstracte și realizate, pe planul tehnicii animației, cu cele mai diverse mijloace. Williams nu se mulțumește cu simple desene: el animă universul pictural.

George Dunning are o carieră a cărei genealogie coboară, în domeniul desenului animat de la McLaren și Bosustow sau Bartosch, pe plan literar de la Lewis Carroll și Kafka, iar în cinematografie de la Sennett, Chaplin și frații Marx. Ciudat

e că toate aceste atit de variate surse se amalgamează în creația atit de originală a lui Dunning și se lasă descoperite doar prin cite un element al lor. Dunning colaborează mult cu Williams. *Garderobul*, care a impus numele lui Dunning, este după Rondevitch „o piruetă fugitivă (mai puțin de două minute de proiecție) total irațională, care ne aruncă într-o lume neliniștitoare... Ne aducem aminte de omulețul care renunțind să găsească soluția geometrică a unei cutii misterioase, se îndepărtează și devine progresiv un punct; în momentul în care este gata să dispară el cotește împotriva oricărei așteptări și își continuă traiectoria pe linia orizontului.“

Bob Godfrey își modifică tehnica de la un film la altul: în *Polygamous Polonius* folosește elemente fotografice decupate, în *Do It Yourself Cartoon Kit — Faceți-vă singur desenul animat* (realizat sub supervizarea sa de Keith Learner pentru firma „Biographic Cartoon Films“), folosește colajul...

În anii din urmă, desenul animat european experimentează o largă varietate de mijloace. De altfel, chiar posibilitatea acestei varietăți a devenit tema unui desen animat realizat în 1960 de Michel Boschet și André Martin, în care același subiect — un pictor pictează o priveliște citadină — este prezentat succesiv în numeroase maniere ca o ilustrare a evoluției filmului de animație (toate trei elementele de bază variind de la o tratare la alta: personajul, decorul și tehnica animației): întâi după canoanele lui Disney, apoi, rind pe rind, în stilul UPA, într-un desen neglijent cu pensula uscată, prin animarea unor elemente decupate, cu o marionetă, cu umbre chinezești, cu folosirea unor faze fotografice etc.

Nu este cazul aici să alcătuim un catalog critic complet al desenului animat contemporan. Aș aminti doar câteva experiențe care par importante pentru istoria genului, omițînd implicit o serie de realizări nu lipsite de valoare.

În Franța, *Henri Gruel* pare a nu cunoaște nici o limită în experimentele sale. În *Martin et Gaston, Le voyage de Badabou, Gitanos et Papillon* sînt decupate și animate desene de școlari, în *Le Métropolitain* sînt animate pasteluri, pentru ca apoi în *La Joconde* să folosească o întreagă gamă de mijloace: decupaje, filmări directe și deformări optice în filmarea celebrului tablou, care este modificat, alungit, comprimat, dilatat în toate sensurile, stîrnind entuziasmul lui Bob Godfrey care îl va urma pe Gruel în folosirea fotografiilor decupate. Americanul *Philip Stapp* animă și el pasteluri modificate în timpul filmărilor „one turn, one image”. *Joan și Peter Földes*, în *A Short Vision*, modifică la rîndul lor, sub obiectivul camerei, pasteluri, creînd astfel o imagine apocaliptică, iar ulterior, în *Pofta păsărească* și în *Agresiunea* creează metamorfoze grafice succesive, animația urmărind o totală libertate de inspirație și de stiluri în succesiunea cadrelor. Soții Földes trec de la desen la pictură, de la linia neagră pe fond alb la petele de culoare, de la denudarea desenului la aglomerarea liniilor. Sînt prezente aci stiluri și maniere grafice diverse care se succed după singura logică a inspirației artiștilor. Germanul *Herbert Hunger*, în *Eclaidoscop* animă cu o tehnică originală obiecte minuscule, în timp ce francezul *Robert Lapoujade*, în *Trois Portraits pour un oiseau qui n'existe pas* — *Trei portrete pentru o pasăre care nu*

există, face, pe suprafețe spongioase, animația unor culori pictate pe sticlă și surprinse în dinamica creării lor. (Dunning își realiza *The Flying Man* — *Omul zburător* pictind cu pensula guașe pe sticlă.)

După război încep să se impună, în lumea desenului animat, citeva cinematografii naționale. În Canada, unde McLaren supervizează producția, apar realizatori ca Wolf Koenig, Derek Lamb, Grant Munro sau Colin Low, care duc pînă la ultima posibilitate expresivă stilul UPA. În Iugoslavia, Nicola Kostelac, Vatroslav Mimica, Dusan Vukotic, Flatko Burek și Vlado Kristl creează o școală de animație caracterizată prin inspirația din pictura tașistă și din cea nefigurativă și urmărind totodată o puternică stilizare a grafiei. *Don Quichote* al lui *V l a d o K r i s t l* este o beție a ideogramelor, a semnelor grafice, la fel ca și *Furtul bijuteriilor* sau ecranizarea lui *La peau de chagrin* care aduce pe ecran o lume de un ilogism demențial. *V a t r o s l a v M i m i c a* folosește deopotrivă decupaje, colaje, fotomontaje, integrate desenului (*La Fotograf* sau *Happy End*). Școala poloneză înseamnă în primul rînd opera lui *W a l e r i a n B o r o w c z y k* și a lui *J a n L e n i c a*. În *Casa* (1957) ei folosesc fragmente de gravuri din lemn și metal, fotografii, obiecte reale animate, fragmente de cromolitografii, desene animate realizate într-o manieră puerilă, desene decupate... Lenica se adresează mai ales posibilităților pe care le oferă elementele decupate cu care face o animare de colaje (*Domnul Cap*, *Labirint*, *Rinocerul*). Ambii au folosit încă la începutul carierei lor, pe lîngă elementele decupate, forme grafice a căror semnificație se schimbă continuu (*A fost odată* — 1957). Borowczyk experimentează diferite modalități ale

animației—montajul nu al cite uneia, ci al mai multor fotograme fixe în cadrul sistemului imagine-cu-imagine, sau alăturarea unor fotografii fixe reprezentând diferitele poziții ale unui soldat în timpul unor exerciții (*Școala*—1958). Cehii experimentează formule variate și experimentul ajunge în opera lui *Karel Zeman* — *O invenție diabolică* și *Baronul Münchhausen* — până la combinarea desenului animat cu filmarea unor actori. În același timp, *Edvard Hoffman* animă *Creația lumii* a lui Jean Effel, iar în *Cei doisprezece tați ai mei* utilizează douăsprezece stiluri grafice în animație. În România, *Ion Popescu-Gopo* creează nu numai un personaj în *Scurtă istorie* pe care îl duce mai departe în următoarele sale filme de desen animat — ci și un nou mod de povestire a unor evenimente istorice, rezumînd în elipse insolite secole sau milenii. Concentrarea povestirii într-o suită de gaguri care exprimă, fiecare în parte, „o istorie” caracterizează această operă.

2. GENERIC. DESEN ANIMAT PUBLICITAR

De cităva vreme, genericele unor filme încetează să mai fie simple succesiuni de cartoane cu numele participanților la realizarea filmului, înscrise pe fond neutru, sau pe unul filmat: ele sînt fie un cadru fix, fie, uneori, chiar începutul acțiunii filmului. Din ce în ce mai des apar generice care sînt în fapt mici filme de animație, cu toată inventivitatea și arta pe care acestea le presupun. Genericul nu dublează filmul, nu oferă un rezumat al acestuia, dar îi prefigurează atmosfera și de multe ori constituie o piesă cinematografică aparte. Unul

din artiștii care au creat această specie nouă este americanul *Saul Bass*, care și-a impus astfel numele în domeniul artei. Desenele sale se aseamănă intrucitva, ca factură, cu cele publicitare. Bass reduce semnele grafice la un minim de linii de o mare eficacitate plastică. Genericul la *Bonjour tristesse* urmărește, de pildă, într-una din fazele sale, următoarea evoluție plastică: întâi o lacrimă pe un fond negru, apoi o linie dreaptă alături, în continuare linia dreaptă capătă o curbura în extremitatea de sus, și apoi o mică pată în extremitatea opusă, pe urmă sub curbura apare un ochi desenat într-o manieră stilizată, cu aceleași linii groase, neglijente, după care apare celălalt ochi. Linia este cea a nasului, iar curbura — sprânceana. Lacrima domină întreg desenul care devine, într-un fel, un gag. Și peste desen se înscrie un text: „produs și regizat de Otto Preminger“. Pentru genericul lui *Carmen Jones*, centrul imaginii îl constituie un trandafir desenat și o flacără reală, în timp ce în genericul pentru *Anatomy of a murder — Anatomia unei crime* al lui Hitchcock, Bass compune din siluete fragmentate, decupate, un corp omenesc, iar în genericul pentru *The Pride and the Passion — Orgoliu și pasiune* puștile și traiectoria desenată a gloanțelor se suprapun și se amestecă cu gravurile lui Goya. Genericul său pentru *Around the World in 80 Days — Ocolul pământului în 80 de zile* este o capodoperă despre care pe bună dreptate spunea cineva că după ce l-ai văzut, filmul nu mai pare decât o greoaie ilustrație a lui. Saul Bass are nu numai un dezvoltat simț al economiei în expresia plastică, ci și o deosebită înzestrare pentru construirea plasticii unei acțiuni. De aceea nu e de mirare că

el a fost cel care a proiectat compoziția unor lupte pentru *Spartacus*. Bass, scrie A. Martin, „extrage din fiecare film o temă, o rădăcină vizuală, un simbol major pe care îl exploatează timp de câteva minute... De altfel, din opera sa se degajă pînă la urmă un adevărat alfabet de forme, un fel de cod vizual care face dintr-un punct, de pildă o unitate în stare de cele mai semnificative lucruri: becurile acumulate din firmele luminoase în *Something wild* — *Ceva sălbatic*, bucățelele de confeti încindundu-i pe muzicienii Armatei Salvării în *Ocolul lumii în 80 de zile*, perforațiile gloanțelor în genericul pentru *Orgoliu și pasiune* etc. În genericul pentru *West Side Story*, în afara unei foarte frumoase defilări de materii, de diferite facturi alese atît pentru sensul cit și pentru valoarea lor plastică, vedem săgețile panourilor de semnalizare, de exemplu, devenind rînd pe rînd simple elemente de punctuație a frazei sau confirmînd explicit direcția mișcării genericului... Lucrările sale au declanșat o modă a genericelor animate, adeseori reușite, dar care au rareori forța celor realizate de el.“ Cred că Martin este nedrept cu ceilalți autori de generice și aș aminti cîtiva artiști care au realizat generice animate de mare valoare artistică: Maurice Binder (*Indiscreet, The James Dean Story* — *Povestea lui James Dean* etc.), Georges Lafaye (*Pierrot la Tendre*), Jack Goodford, Samuel Magdoff, Abe Lish, dar mai ales Saul Steinberg, autorul genericului pentru *Trouble with Harry* — *Încurcăturile lui Harry* și *Busy, Busy Day* — *O zi foarte, foarte ocupată*.

Filmul publicitar cunoaște prezența frecventă a realizatorilor de desene animate și un Nicolas Spargo obține pentru *Duel* — film publicitar pentru

„Schell“ — premiul întâi la Veneția, în timp ce majoritatea realizatorilor de filme de animație printre ei și cele mai răsunătoare personalități ale domeniului, produc sistematic lucrări publicitare

3. FILMUL DE PĂPUȘI

Ideea animării unor figurine poate fi întâlnită încă la Stuart Blanckton și Émile Cohl. Dar ade-văratul promotor al genului a fost *Vladislav Starevici*. E poate interesantă și istoria debutului acestui cineast, așa cum o relatează Jay Leyda, în *Kino*. Unul din pionierii cinematogra-fiei ruse al primului și al celui de-al doilea deceniu al secolului, Alexandr Hanjonkov, îl însărcinează pe unul din ajutoarele sale să dete-teze orice fapt, orice subiect, ba chiar orice or-care ar putea fi de folos în producția cinematogra-fică. Acesta află că la Vilna trăiește un tânăr li-brar care vreme de trei ani, cu prilejul mascaradelor de Crăciun, câștigă regulat premiul întâi pentru conceperea celui mai original costum. Hanjonkov manifestă interes pentru tânărul cu pricina, numit Starevici, și roagă pe o cunoștință a lui din Vilna să afle amănunte. Aceasta îi comunică informații: băiatul câștigă foarte puțin, are mari succese la școala de artă plastică și o bogată colecție de insecte și fluturi. Hanjonkov îl invită la Moscova și Starevici sosește numaidecît, gata să facă orice într-un studio de filme. Aci învață de la ceilalți toate amănuntele diferitelor profesii din cadrul unui studio, învață fotografia și mînuirea apara-tului de filmat. Înzestrat cu o imensă răbdare, izbuteste să aplice tehnica pe care americanii aveau să o numească „stop-motion photography“, filmarea

imagine cu imagine. În 1912, Starevici își realizează cu această tehnică primul film, *Frumoasa Leukanida*, folosind modelări articulate ale insectelor pe care le colecționa cu pasiune. Numeroase experiențe de animare a insectelor îl duc pînă la urmă și la realizarea unui desen animat, primul film rusesc al genului. Succesul său mondial s-a datorat apoi tot animării insectelor și figurinelor articulate pe care le mînuia cu un fin simț poetic: în *Răzbunarea operatorului*, Starevici se amuza pe seama antropomorfismului eroilor săi, furiosul soț-insectă și valetul-gîndac. Starevici își continuă cariera în Franța, unde creează filme ca *La voix du rossignol — Vocea privighetorii*, *La cigale et la fourmi — Greierele și furnica*, *La reine des papillons — Regina fluturilor*, *La petite parade — Mica paradă* și altele, *Fétiche* (1933) realizat cu marionete și cu personaje umane precum și un lung metraj: *Le Roman de Renart* (1932).

Fără a fi dat, o vreme, mari personalități creatoare, filmul de păpuși se răspîndește în toată lumea, Paul Bianchi, Ian Svankmajer, Henry Gad sau Alexandr Ptuşko sînt cîteva nume de realizatori ai genului. Acesta din urmă realizase în 1935 *Noul Gulliver* unde, în mijlocul unor păpuși animate, apărea un personaj uman. George Pal aplică la marionetele lui un sistem de simplificare a gesturilor, dar și a corpurilor, existent pînă atunci doar în desenul animat și produce o serie de filme cu marionete animate. Pe lîngă desene animate, Rudolf Pfenninger produce și filme de păpuși, ca și Lou Bunin sau Jean Painlevé. Acesta din urmă realizează, în 1937, în colaborare cu sculptorul René Bertrand, *Barbe-Bleue — Barbă albastră*, un film de sculptură animată: făcute din plastilină,

personajele se animau prin modificarea succesivă a modelării lor.

Fenomenul artistic care avea să modifice istoria filmului de păpuși animate, va fi opera cehului *Jiri Trnka*.

Jiri Trnka a început prin a colabora cu celebrul marionetist Josef Skupa, desenînd decoruri pentru spectacolele acestuia. Înainte de a se dedica filmelor de animație cu păpuși, Trnka face ilustrații de carte și realizează patru desene animate; într-o satiră la adresa fascismului, a S.S.-ului, el folosește ca decor pentru personajele sale animate fotografii ale străzilor Pragăi. Dar toate căutările în domeniul desenului animat nu-l satisfac și Trnka își împlinește destinul artistic începînd realizarea unor filme de păpuși. „Desenul animat, declara el, limitează expresia, el pretinde ca personajele să fie în neîntreruptă mișcare. Păpușile au mai multă prezență.“ Păpușile sale, concepute, desenate, toate, de el, nu sînt prea mari (cca. 25 cm maximum) și au membrele montate pe articulații metalice care le permit mimarea gesturilor umane. Dar nu tehnica e esențială la Trnka: el creează o lume care îi e specifică, evită de obicei caricatura și atmosfera de intens lirism, fermecătorul lui univers creează o artă atît de personală, încît filmele sale pot fi cu ușurință recunoscute. De la un film la altul, Trnka își construiește o lume care, departe de a fi infantilă, are totuși o anume puritate pe care numai universul copilăriei o poate concepe. *Spalicek*, *Privighetoarea*, *Cîntecul preerii-lor*, *Prințul Bayaya*, *Vechi legende cehe*, *Soldatul Svejek* — iată tot atîtea titluri care înseamnă creații, mereu diferite, în edificiul universului lui Trnka. „Atitudinea față de spectacol a lui Trnka,

notează André Martin,... pretinde o atenție, o participare competentă... Artă sa calmă și morală este compusă din valori care nu merg în întâmpinarea spectatorului, ci trebuie sesizate de acesta. Din ansamblu se degajă o calitate aparte a liniștii, care nu-i aparține decât lui Trnka."

Trnka e legat, în inspirația sa, de arta barocă și de tradiția folclorică. Spiritul său de simplificare urmărește surprinderea unei reprezentări umane veduse fără deformare la esențial. Țelul său este crearea unei poezii, a unei atmosfere poetice. Trnka nu se adresează gagului.¹ El urmărește crearea unor emoții. E un poet, nu un umorist. Încercând să surprindă secretul artei sale, Henri Agel afirmă că el constă „fără îndoială tocmai în frumusețea acestei lumi, în lumina ei, în simțul ei coloristic... în arta cadrajelor ei delicate, în fermecătoarele ei compoziții baroce și minuțios hieratice a căror splendoare încântă amintirea. S-a spus adeseori că filmele lui Trnka ne pretind o anume calitate de atenție... Acest Superville al animației păstrează o reținere, un sens al ambiguității, care face din arta lui una din cele mai respectuoase față de creație și de univers."

Trnka are o reconfortantă stenie rustică, liris-mul său nu este sofisticat, ci frust: el reușește în lumea animației ceea ce a încercat Chaplin în cea a pantomimei. Încercați o dată să aplicați filmelor lui Trnka comentarii ale apologetilor „poeziei” lui Chaplin (exceptând desigur cele referitoare la gaguri) și veți descoperi surprinzătoare coincidențe.

Într-un text care pare o *ars poetica*, Trnka declară: „M-a cuprins dorința de a invadea ecranul, unde totul este cu puțință, cu figuri avînd trei

¹ Decît poate în *Cîntecul preeriilor*, care însă este clar inspirat dintr-un *Mighty Mouse* din seria *Terrytoons*.

dimensiuni și care să nu acționeze pe un singur plan ca desenele animate, ci în spațiu. Și, chiar de la începutul carierei mele de cineast, am urmărit acest scop: filmul liric. Posibilitățile filmului de păpuși sint într-adevăr nelimitate: ele se pot exprima cu cea mai mare forță acolo unde expresia realistă a imaginii cinematografice opune adesea obstacole insurmontabile. Cele mai mari succese ale filmelor de păpuși au fost, pe de o parte, satira iar pe de alta, subiectele de un puternic lirism, și totodată acelea în care tema se cere exprimată printr-un mare patos...”

E ceea ce apare limpede și în lung-metrajul său *Povestea unei nopți de vară*.

Există, după Trnka, o întreagă școală a filmului de păpuși. *Bretislav Pojar*, colaborator al lui Trnka, s-a impus ca o personalitate artistică. Mișcarea realizată de el este, în opoziție cu cea a lui Trnka, mai rapidă decât o sesizează vizionarea. Pojar creează un amestec specific de lirism și satiră. El e totodată un experimentator, atât în domeniul construcției și animării păpușilor, cât și al alăturării lor cu ființe vii. Ceea ce a făcut și un alt creator ceh, *Karel Zeman*, după ce a animat figurile de sticlă (*Inspirație* — 1949) sau a combinat păpușile sale cu desenul animat (*Tezaurul din Insula păsărilor* — 1952).

În filmele sale de mai târziu (*Călătorie în preistorie*, *Invenție diabolică* sau *Baronul Münchhausen*), Zeman combină — cum am mai amintit — în felurite forme desenul cu actori vii și cu felurite trucaje.

În ultimii ani, fără a putea înlătura încă dominația Trnka, apar și alte nume de creatori de filme de păpuși: Włodzimierz Haupe și Halina Bieslin-

ska, Adam Killian — în Polonia, Bob Călinescu în România, Joop Geesink în Olanda, John Halas și Joy Batchelor în Anglia, George Pal și Lou Bunin în Statele Unite...

Dar etapa Trnka n-a fost încă depășită.

NOTE FILMOGRAFICE DESPRE REALIZATORII ROMÂNI DE FILME DE ANIMAȚIE

Florin Anghelescu — debutează în 1961. Autor al unor filme de păpuși pentru copii: *O poveste cu iepurași* (1963), *De-a rostogolul* (1964), *Expresul de noapte* (1967).

Matty Aslan — desenator, caricaturist, autor al unor desene animate publicitare. Realizează desene animate pentru copii: *Poveste cu ursuleți* (1953), *Lăcățul minune* (1955), *Un bloc neobișnuit* (1965). Folosește caricatura.

Bob Călinescu — autor al unor filme de animație de păpuși în care folosește tehnici diferite și se adresează unor teme variate: *Rapsodie în lemn* (1960) — se inspiră din tradiția populară a sculpturii în lemn, *Chiț în pericol* (1956) sau *Diminețile Mihaelei* (1959) sînt filme pentru copii, *Domnul Goe* (1956), *Ucenicul orăjitor* (1957) *Cuiul* (1963), sînt ecranizări ale unor opere literare, *Pantalonașii se poartă scurt* (1957) — o satiră de actualitate, în timp ce *Metamorfoze* (1961), *Ritm* (1963) și *Tentații* (1968) sînt căutări ingenioase în domeniul unor noi expresivități plastice. Filmografia sa cuprinde aproape 30 de lucrări.

Nell Cobar — caricaturist care își continuă, în domeniul desenului animat, preocupările grafice: *Mitică* (1963), *Băiatul care făcea totul doar pe jumătate* (1964), *Nota 3* (1963), *Mihaela* (1969).

Liviu Ghigorț — fost animator la filmele lui Gopo. Realizează: *Aparat universal* (1958), *Petrolache Făt-*

frumos (1959), *Oac broscoiul lăudăros* (1960), *Legendă contemporană* (1961), *Fără morală* (1964).

Gopo, Ion Popescu — după o activitate de caricaturist, debutează în desenul animat cu *Răzoiul neascultător* (1950). Realizează seria *Scurtă istorie* (1957), *Șapte arte* (1958), *Homo sapiens* (1961), *Allo! Hallo!* (1962), fiind distins cu numeroase premii, printre care Marele premiu al Festivalului de la Cannes, în 1957. Combinații de actori și desen animat: *Fetița mincinoasă* (1956), *Galateea* (1957). Este vicepreședinte al A.I.F.A. (Asociația Internațională a filmului de animație).

Ion Hermeneanu — realizează mai cu seamă filme de animație pentru copii. Căutări variate pentru mijloace de exprimare inedite în *Alfabetul* (1968), *Sticlele* (1961), *Soarele și trandafirul* (1965).

Marin Iorda (Iordache) — pionier al filmului de animație românesc, cu *Haplea* (1927), în care jocul unor actori este combinat cu tehnica desenului animat și a decupajului.

Jean Moraru — realizator de desene animate adresate copiilor; printre ele: *Tolănici* (1957), *Motanul pedepsit* (1958), *Brăduțul singuratic* (1959).

Ștefan Munteanu — filme de animație pentru copii — începînd din 1940 — dintre care *Zgribulici* (1962) a primit o medalie de bronz la Festivalul de la Veneția — 1962, *Domnișoara vrăjitoare* (1967).

Constantin Mustețea — desene animate: *Cine a găsit mînușa?* (1961), *Șase fabule cu un struț* (1964), *Zimbetul* (1965), *Pe fir* (1967).

Aurel Petrescu — caricaturist, pionier al desenului animat românesc — *Păcală în lună* (1912) și *Păcală amorezat* (1925).

Constantin Popescu — îl asistă pe fiul său, Gopo, la realizarea unor desene animate și produce inde-

pendent *Fluierașul fermecat* (1954) și *Căciulița cu ciuc roș* (1963).

Pascal Rădulescu — desene animate pentru copii: *Tortul de ciocolată* (1954), *Aventură la muzeu* (1956), *Hoțul pedepsit* (1958).

Olimp Vărdășteanu — debutează cu *Vulpoiul campion* (1955). Realizează animații de decupaje: *Cotidiene* (1964). A mai produs: *Voinicelul* (1962), *Zdreanță* (1955), *Pășania vulpoiului* (1955), *Cearta* (1963) *Îngerul împușcat* (1967).

4. AVANGARDA. DESENUL PE PELICULĂ. FILMUL ABSTRACT. CĂUTĂRI ÎN DOMENIUL STRUCTURILOR AUDIOVIZUALE. FILM PUR.

În clipa când, pe de o parte, filmul de animație a renunțat să rămână fidel exclusiv unei reprezentări grafice, proprii desenului, și a început să exploateze potențele unei dinamici a grafiei, a plasticii, și, pe de altă parte, când filmul de ficțiune a vrut să renunțe la simpla și directă reprezentare fotografică a lumii, din acea clipă cinematografia și-a căutat calea spre o formulă care, trăgându-și seva atât din artele plastice cât și din cinematograful realist, însemna crearea unei reprezentări plastice inedite: nu reproducerea unei realități la îndemina oricui, ci crearea *ex nihilo* a unei noi realități, cea a viziunii intime a realizatorului. Căutarea, mai târziu, a unor noi posibilități pentru stabilirea corelației sunet-imagine, în sensul abstractizării și nu în cel al reprezentării, este un alt drum, care îl dublează pe primul. Căutările acestea au început în deceniul al doilea al secolului și se succed neîntrerupt, fie că se numesc film pur,

film de avangardă, cinematografie totală, desen animat abstract, sunet sintetic sau desen pe peliculă. Căutarea unei ritmici pure, sau purificate, de forme și linii, sau îmbinarea acestora cu ritmic sonore, este o preocupare constantă în cinematografia ultimei jumătăți de veac. Tehnicile experimentate sînt atît de variate încît capitolul de față ar trebui, poate, să fie unul de sine stătător. Dacă l-am integrat totuși celui despre filmul de animație, am făcut-o numai pentru că, în majoritatea cazurilor, tehnica ține de cea a *acestui* gen de filme. Într-un fel, este vorba de ceea ce A. Martin numește refuzul imitației, sau de ceea ce Germaine Dulac descria astfel în 1925: „Filmul integral, pe care cu toții visăm să-l compunem este o simfonie vizuală alcătuită din imagini ritmate, și pe care numai senzația unui artist o coordonează și o aruncă pe ecran“. Sau ceea ce își imagina Fernand Léger, în același an, prevestind că „viitorul filmului ca și al tabloului constă în interesul pe care îl va acorda obiectelor, fragmentelor acestor obiecte, sau invențiilor pur fanteziste și imaginative“. Există, în ultimii ani, un număr destul de mare de realizatori care creează „filme din obiecte“, cum le numește Ralph Stephenson: Carmen D'Avino (*Pianissimo, A Finnish Fable — Fabulă finlandeză*); The Goldscholls (*Envelope Jive, Intergalactic Zoo*) și alții.

Istoriile cinematografului fac de obicei o divizare în capitole distincte după eternele criterii geografice-cronologice: filmele experimentale germane (Ruttman, Richter etc.), avangarda franceză (Dulac, Léger etc.), desenul animat abstract (Len Lye, McLaren, Breer), filmul experimental american (frații Whitney etc.). Capitolele pot fi mai mult sau mai puțin numeroase, dar diviziunea lor e neschimbată. Ceea ce mi se pare însă important de stabilit

și aici este tocmai corelația, deci abandonarea acestei priviri istorice discontinue, în favoarea detectării unor linii de evoluție logică.

La început a fost *Leopold Survage*. Încă în 1914, Survage publică în revista lui Apollinaire, *Soirées de Paris*, un manifest care — deși ignorat adeseori ulterior — va deveni punctul de plecare al unei întregi serii de școli și curente. Interesant este că, încă din această fază incipientă, căutările merg spre descifrarea unei analogii a imaginii cinematografice cu construcția muzicală. Survage își începe manifestul statuind că „ritmul colorat nu este de fel o ilustrare sau o interpretare a operei muzicale. Este o artă autonomă, deși bazată pe aceleași date psihologice ca muzica... Elementul fundamental al artei mele dinamice este *forma vizuală colorată*, care are un rol analog cu cel al sunetului în muzică. Acest element este determinat de trei factori: 1. forma vizuală propriu-zisă (abstractă); 2. ritmul, adică mișcarea și transformarea acestei forme; 3. culoarea.“ Survage înțelege prin formă vizuală abstractă generalizarea sau, cum spune el, geometrizarea formelor, a obiectelor și a tot ceea ce ne înconjoară. Reprezentarea abstractă a formei neregulate a unui corp real este posibilă, după Survage, tocmai prin reducerea ei la o formă geometrică. În concepția lui, aceste reprezentări geometrice vor fi, în raport cu formele reale ale obiectelor din jur, ceea ce sunetul muzical e în raport cu zgomotul. Dar, mergând mai departe, forma abstractă nu înseamnă nici pentru Survage altceva decât o notare grafică — ea nu produce, spune Survage, decât o senzație — însă prin mișcare (atât prin mișcarea ei proprie cât și prin interferarea cu alte forme) ea va deveni în stare să evoce un sentiment. Întîlnirile acestea

(dintre diferite forme), iscate de mișcare se petrec după un anume ritm, într-o anumită cadență, cea simțită de autor; ritm și cadență pe care deci implicit le transmit, ele putând fi de aceea vesele sau triste, visătoare sau meditative. De aci analogia cu ritmul sonor muzical.

Forma abstractă și ritmul sînt, în concepția lui Survage, inseparabile. În sfîrșit, culoarea se corelează și ea cu ritmul: prin mișcarea ritmică ce o posedă, forma abstractă este expresia și totodată rezultatul unei „manifestări de formă-energie, în ambianța ei”; culoarea este tocmai „energia-ambianță”. Culoarea nu mai rămîne deci un simplu accesoriu al obiectului, ci devine însuși conținutul, — „sufletul”, spune Survage — formeii abstracte: „Psihologicește, nici culoarea, nici sunetul, absolute, izolate nu ne influențează, nu ne impresionează, ci succesiunile alternate ale culorilor și sunețelor. De aceea, datorită principiului ei de mobilitate, arta ritmului colorat amplifică această alternanță”. Survage proiecta înregistrarea a 1 000 — 2 000 de imagini pentru un film de 3 minute: el voia să execute doar „etapele indispensabile” indicînd apoi exact cadența în care un grup de desenatori urma să execute suita de „planșe”. Deși au fost făcute un șir de asemenea planșe, proiectul lui Survage nu s-a realizat niciodată. Dar citindu-l, îți dai seama că el stă la baza unei întregi cinematografii experimentale care ajunge pînă la McLaren, Breer și frații Whitney.

În cele ce urmează aș aminti doar momentele esențiale ale acestei istorii care așteaptă însă să fie scrisă în detaliile ei.

La numai trei ani după manifestul lui Survage — nu este însă aici nici o aluzie la vreo influență, dat fiind că nu știu dacă textul lui Survage a deve-

nit atunci cunoscut și dacă a avut vreo rezonanță; este vorba doar de faptul că problema plutea în aer — în 1917 deci, suedezul *V i k i n g E g g e l i n g* realizează pe rulouri de hirtie, niciodată filmate, *Contrapuncte plastice*, iar în 1919 *Masă vertical orizontală*, pentru a prezenta apoi, de data aceasta pe film, *Diagonale Symphonie — Simfonia diagonală*, în 1922. În 1924, Eggeling realizează *Paralelă și orizontală*, dar artistul moare peste un an, în 1925, lăsând în urmă doar aceste două filme, care reprezintă însă o operă, și totodată primele creații în domeniul filmului abstract. Era vorba de linii și forme geometrice desenate în negru pe un fond fie cenușiu, fie alb. Un critic contemporan comenta astfel *Simfonia diagonală*: „Eggeling a fost primul care a folosit cinematograful pentru a exprima mișcarea ritmică a formelor pure... Pe ecran apar forme izolate; ele se mișcă în oscilații și în modulații, până când cite o formă dispăre cu desăvârșire... Formele trec prin variațiile tuturor posibilităților lor, simultan și succesiv; în timpul acestui procedeu ritmic, formele intră în relații, una alături de alta, una împotriva alteia, se joacă între ele...” Interesant este că, și de astă dată, analogia cu muzica este invocată, Eggeling declarând că filmele sale abstracte pot fi comparate „în domeniul artei pure cu evenimentele muzicale care se întipăresc în noi pe cale auditivă”.

Drumul a fost continuat tot în Germania, unde își realizase și Eggeling filmele. *H a n s R i c h t e r*, pictor abstract, creează filme ca *Preludiu și Fugă*, *Rythmus 21* (1919-1921), apoi *Rythmus 23* și *Rythmus 25*, sau *Filmstudie* (1926). În *Rythmus 21*, „suprafețe poligonale, luminate în diferite feluri, cresc sau se diminuează într-un ritm determinat” (Gregor-Patalas). Mai târziu, Richter va realiza

un film cu temă socială *Inflation* (1928) sau *Vormittagspuk* (1928), o improvizație surrealistă avînd ca interpreți între alții, pe Darius Milhaud, Paul Hindemith și Hans Richter, apoi *Renn Symphonie—Simfonia curselor*, un documentar social sau *Alles dreht sich, Alles bewegt sich—Totul se învîrtește, totul se mișcă* (1929). Pe urmele lui, folosind jocuri de suprafețe, de forme geometrice, *Walter Ruttmann* realizează *Opus 1, Opus 2, Opus 3, Opus 4*, (1919-1925).¹ În diferitele sale *Opus*, suprafețe concave sau convexe sînt opuse una celeilalte, ele se digeră parcă una pe alta, sau, dimpotrivă, pur și simplu se unesc.

Pictorul *Oskar Fischinger* este un alt creator german de filme abstracte: discipol al lui Ruttmann, el îmbină pentru prima oară formele geometrice animate în două sau trei dimensiuni, cu muzica și cu culoarea. Filmele sale, realizate după 1925, au la început titlul de *Studiu* și sînt pur și simplu numerotate ca *Opus*-urile lui Ruttmann. (Fischinger va fi consecvent și își va continua căutările pînă după 1940 — anul în care realizează acea *Tocată* și *Fugă* de Bach pentru *Fantasia* lui Disney; lucrările sale de mai tîrziu au titluri programatice ca: *Optical Poem—Poem optic*, 1941, sau *Motion painting nr. 1—Pictură mobilă nr. 1*, 1948.)

Avangarda franceză a anilor '20, deși se entuziasmează pentru predecesorii și colegii germani, urmează o cu totul altă cale. *Germaine Dulac*, de pildă, se adresează nu unor linii sau geo-

¹ Ruttmann se va afla apoi în extrema stîngă germană realizînd documentare de vădită influență vertoviană, pentru a se ralia însă, puțin mai tîrziu, hitlerismului pentru care va produce filme de propagandă ca acel *Deutsche Panzer—Tancuri germane*, despre ocuparea Parisului.

metrii abstracte, ci unor obiecte. Teoreticiană a „cinematografului pur“, Dulac vede viitorul filmului tot în analogia cu muzica și lansează ideea „simfoniei vizuale“: „arta imaginii este, cred, mai apropiată (decît altele) de muzică prin ritm, care le este comun“, scrie ea. Germaine Dulac a realizat întîi filme de ficțiune, dar a declarat apoi: „Viitorul aparține filmului care nu se va putea povesti... Cu cît ne vom debarasa mai mult de anecdotă pentru a merge spre cinematograful vizual, cu atît mai degrabă vom lucra în folosul celei de așaptea arte.“ *Disque 927, Arabesque, Thème et variations* sînt filme realizate între 1927 și 1929 de Germaine Dulac. Eroarea ei, constată Mitry, a fost încercarea de a ilustra muzica, adică încercarea unei interpretări vizuale a temei, în locul interpretării plastice a muzicii în sensul compozițional al cuvîntului: „O întreagă parte a filmului *Disque 927* consta în arătarea unui disc care se învîrtea. În *Arabesque* se vedeau jeturi de apă dansînd pe peluze, picături de ploaie... descriînd arabescuri, fără să existe vreodată o corelație tonală sau ritmică între cele două forme expresive.“

Pictorul *Fernand Léger*, autorul unui film de avangardă realizat în 1924, *Le Ballet mécanique* — *Baletul mecanic*, declara că „eroarea în pictură este subiectul. Eroarea în cinematografie este scenariul.“ Aparent, punctul de pornire nu este de data aceasta analogia cu construcția ritmică muzicală, Léger declarînd programatic: „Adevăratul cinematograf este *imaginea obiectului* total necunoscut ochilor noștri și care este impresionant cînd știi să-l prezinți“ *Ballet mécanique* nu avea nici un scenariu, rămînînd o căutare liberă de ritmuri: obiecte comune (vase de bucătărie, roți etc.) se alternau într-o anume ritmicitate cu fețe umane,

iar imaginea unei femei care urca mereu aceleași scări, într-o interminabilă și continuu reluată mișcare, creau sugestii atât la nivelul senzorial, cât și pe planul meditației: imaginea femeii care urcă repetat și inutil, îți dă — astăzi cel puțin — sugestia unei tragice zădărnicii. În sensul aceleiași încercări de valorificare a ritmizării unor obiecte reale și a descoperirii valorii sugestive a obiectelor, se înscrie și experimentul lui *Jean Mitry*, *Pacific 231* (1932). Deși realizat în formă finală abia în 1948, proiectul filmului se născuse cu 16 ani mai devreme — deci în perioada avangardei franceze — și Mitry urmărea nu o ilustrare a muzicii, ci asocierea a două filme expresive pornind de la o aceeași structură ritmică fundamentală. Filmul era un poem cinematografic despre locomotivă, realizatorul cerându-i lui Honegger să scrie o muzică pentru el care să dea naștere la senzații corespunzătoare succesiunii de imagini. (Așa s-a născut compoziția lui Honegger „Pacific 231“, precizează Mitry, și nu în vederea filmului lui Abel Gance, *La Roue*, cum se afirmă de obicei.) În *En bateau — Pe vas*, *Arabesque en mi — Arabesc în mi*, *Reflets dans l'eau — Reflecții în apă* și *Arabesque en sol — Arabesc în sol*, Mitry a urmat aceeași cale a abstracțizării, pornind de la obiecte reale: „am pornit de la imagini concrete, care au rămas descriptive și aproape «ilustrative», pentru a ne îndrepta progresiv, printr-o continuă restrângere a planurilor, spre o figurare abstractă și a ne opri până la urmă doar la detaliile mult mărite... Am pornit, de asemenea, de la reprezentarea lucrurilor *materiale* — riul, arborii acoperind cursul apei — pentru a relua aceleași elemente reflectate, apoi reflecțiile înseși care, inversate, se substituie realității și oferă astfel un univers lichid asemănător și totuși diferit...

Arabesque en sol ajungea la abstracția pură prin intermediul elementelor concrete.“

Experimentul abstract german și cel francez se întîlnesc, așadar, pe dublul plan al căutării unor compoziții ritmice abstracte și al analogiei acesteia cu compoziții amuzicală. (Criticul și istoricul muzical Emile Vuillermoz scria în 1927: „Există raporturi fundamentale extrem de apropiate între arta de a asambla sunetele și aceea de a asambla notațiile luminoase. Cele două tehnici sînt riguros similare... Poți regăsi în compoziția unui film legile care guvernează compoziția unei simfonii... Nu pot fi încă descrise, dar îți poți foarte bine imagina aceste *pizzicatti* de scînteii capabile să-l facă pe muzicianul tăcerii să cînte victorios pe ecran“.) În același timp se desprinde, de pe atunci, cealaltă dublă linie, dubla tendință de a apela la abstracția liniilor geometrice pure sau la cea a lucrurilor concrete, în scopul creării unei animări abstracte. De aci înainte, filmul de animație abstract va urmări aceleași tendințe, desăvîrșindu-se pe drumurile elaborate în deceniul al treilea. Lucrurile vor continua pînă în deceniul al șaselea și pînă în anii noștri, cînd, reunind în opera lor cele două tendințe paralele, cîțiva artiști vor crea abstracția unei idei sau vor da naștere unor sentimente prin abstracția unei realități, folosind pentru aceasta nu numai jocuri de lumină, ba chiar filmări reale — nu cu obiecte doar, ci și cu oameni. Unul dintre ei, un artist care ajunge pe o nouă treaptă prin re-crearea vieții, se numește *Peter Kubelka*.

Opera lui Kubelka, austriac născut în 1934, realizator independent din 1952, cuprinde cu totul 5 filme, al căror timp de proiecție însumează treizeci

și opt de minute și treizeci de secunde Unele — cele publicitare, în speță, ca *Adebar* și *Schwechater* — se întind pe cite un minut jumătate și, respectiv, un minut. Cel mai lung film al lui e de 16 minute jumătate, iar opera sa cea mai reprezentativă *Unsere Afrikareise — Călătoria noastră în Africa* durează 13 minute. La această operă, Kubelka a lucrat zi de zi vreme de șase ani. Cum constată Jonas Mekas, Kubelka realizează în medie 2 minute de film pe an, fapt confirmat de realizatorul care adaugă că aceasta înseamnă cu aproximație 8 fotograme pe zi. Rezultatul unui atît de neobișnuit efort de creație e și el neobișnuit. O asemenea răbdare, posibilă numai în cazul unei obsesii a unui mare artist, își găsește explicația în declarația pe care o dă realizatorul într-un interviu newyorkez: „Simt o mare nevoie de a comunica. Lucrez sute și sute de ore la cite un singur minut din filmul meu... Cînd dorești realmente să comunici, trebuie să fii foarte zgîrcit cu fiecare pîrticică a filmului, cu fiecare secundă. Pentru mine film înseamnă proiecție de fotograme... Așa că lucrez totdeauna cu fotograme. Am posibilitatea a 24 de comunicări pe secundă și nu vreau să irosesc nici una... Și la fel se întîmplă și cu sunetul.“

Cînd l-am cunoscut eu pe Kubelka, lucra tocmai — al patrulea an — la *Unsere Afrikareise*. Am văzut la masa de montaj în negativ (Kubelka nu avea bani suficienți pentru a-și asigura copiile de lucru necesare) un montaj brut: era al nu mai știu citelea montaj și mai avea să lucreze încă doi ani pînă la finisarea filmului. Fusesse inițial filmată o cantitate de peliculă echivalentă cu trei ore de proiecție și înregistrase pe bandă magnetică 18 ore de sunet. Kubelka le-a învățat literalmente pe toate pe dinafară (fotogramă cu fotogramă și se-

cundă cu secundă). Abia după aceea a început montajul. Sînt aici scene de o rară frumusețe, de o imensă tristețe (într-una, de pildă, o zebra e ucisă cu o lovitură de armă, iar pe banda de sunet se aude un scurt și inimitabil hohot de rîs, ca și cum zebra s-ar fi prăpădit de rîs). Totul se bizuie pe o perfectă sincronizare a imaginii cu sunetul — dar sincronizarea urmărește tocmai exprimarea punctului de vedere, a gîndirii, a sensibilității realizatorului. (L-am văzut o dată zăbovind un ceas la masa de montaj, asupra unei fotograme pe care trebuia să cadă un anumit sunet; el îi căuta locul precis; pe fotograma aceea, pe una precedentă, sau pe cea următoare?) De altminteri, întreaga sa operă se bizuie pe găsirea acestor corespondențe dintre imagine și sunet (filmul său *Arnulf Rainer* — titlul reprezintă numele unui bun prieten al său, un pictor, căruia filmul îi este astfel dedicat — Kubelka îl definește astfel: „fotograme negre și albe, sunet negru și alb“). Întreg filmul constă din sincronizarea *sui-generis* a unor percuții cu fotograme opace (negre) și perfect transparente (albe).

Ce are de comunicat Kubelka în cele 24 de fotograme pe secundă? „Lucrez pentru generația actuală. Doresc să o ajut în maturizarea în omenie, să încerc să o scot din epoca de piatră, să o fac adultă. Cred că vîrsta pe care o are acum omenirea este cea a unui copil foarte mic, care abia începe de pildă să deprindă o exprimare articulată. În *Unsere Afrikareise* mă joc cu emoțiile și încerc să le desfac din legăturile lor pentru a mă elibera și a crea astfel o anume distanță între mine și emoții sau sentimente. E una din principalele mele sarcini: să creez o distanțare față de întreaga existență... În *Unsere Afrikareise* minuiesc simultan o grămadă de mecanisme emoționale și creez simul-

tan sentimente comice și sentimente tragice...“ *Unsere Afrikareise* este filmul unei călătorii în care Kubelka a însoțit un grup de excursioniști bogați, snobi și complet insensibili, la o vinătoare în Africa. El a înregistrat imagine și sunet, dar a recompus totul, iar conversația nătingă și vulgară, recombinată cu imaginile, devine un amar și violent protest împotriva societății pe care membrii expediției o reprezintă.

Pornită uneori din simplul film publicitar, alteori din documentarul de călătorie, opera lui Kubelka este foarte importantă. Jonas Mekas își dă seama de aceasta și declară cu toată autoritatea sa: „*Unsere Afrikareise* este poate cel mai bogat, cel mai articulat și cel mai concentrat film pe care l-am văzut vreodată. L-am văzut de patru ori, îl voi vedea de multe, multe ori încă, și cu cât mai mult îl văd, cu atât mai multe văd în el. Filmul lui Kubelka este una din puținele capodopere ale cinematografiei, e o operă de o asemenea perfecțiune, încât te obligă să reevaluezi tot ceea ce știi despre cinema... Cinematografia lui Kubelka e un cristal, un obiect creat de natură: nu-ți vine a crede că a fost produsă de un om; îți poți lesne închipui că a fost desprinsă din tezaurele organice ale naturii.“

De cite ori am vorbit cu el despre munca lui, Kubelka a stăruit mai ales asupra detaliilor, cu o modestie de artizan care cizelează amănuntele. Povestită de el, geneza filmelor sale pare un simplu șir de anecdote, dar americanul Stan Brakhage declară: „Vreau pur și simplu să spun că Peter Kubelka este cel mai mare realizator de film din lume“.

Eggeling și Richter exploraseră similitudinile construcției ritmurilor muzicale și a celor cinema-

tografice. Se pornise de la analogii, pentru a se ajunge, pe parcurs, mai ales în avangarda franceză, la paralelisme, la coincidențe ritmice. Reușita lui Kubelka se datorează, în fond, abandonării căilor exploatare pînă la el, abandonării imitației sau explorării analogiei și creării unui univers nou-nouț, a unei unități vizual-sonore. Noutatea constă în renunțarea atît la abstracția pornită din linia geometrică, ea însăși abstractă, cît și la linia abstractă a obiectului privit de atît de aproape, sau sub un asemenea unghi, încît să-și piardă caracterul funcțional, devenind o construcție la fel de abstractă. Ideea lui Kubelka era de a porni de la un material real uman, de la viață, obiectele rămînînd totuși inanimate. Deși aflat pe un cu totul alt plan, Kubelka se întîlnește undeva cu Dziga Vertov, care voia să ia de la unul brațele, de la altul picioarele, pentru a crea un om nou. Dar el nu fragmentează, la filmare, viața: o înregistrează așa cum este și abia pe urmă creează, cu ajutorul acestui film, un altul, care reprezintă o altă viață, abstractă, o creație proprie a artistului. Un drum asemănător e urmat și de cîțiva reprezentanți a ceea ce se numește în S.U.A. „Underground cinema” sau „New American Cinema”. Unul din reprezentanții săi, *Robert Nelson*, mi-a arătat filmele sale pe care le socotește un pretext, și care sînt în fond crearea unui univers propriu pornind de la filmarea universului real. Nelson filmează imagini reale (folosind și pelicule din jurnale de actualități și documentare) fie înscenate de el, fie surprinse în realitate; le descompune apoi prin fragmentarea cu ajutorul montajului, și le recom-pune construindu-și o lume proprie. În *Oh, the Watermelons — Oh, pepenii verzi* (1965), fabulația e în întregime inventată, ca și în *Super Sprea*

(1967), în timp ce *The Awful Blacklash* (1967) devine un puzzle de imagini eteroclite. Peste tot e prezentă violența (imaginea rachetelor, a bombei atomice revine în opera lui ca un leit-motiv), îmbinată însă cu un umor savuros. În paranteză, ceea ce mi se pare semnificativ este că atât Kubelka, cât și Nelson își realizează absolut singur filmele, așa cum scriitorul își scrie singur romanele. (Nelson mi-a spus că un film îl costă 2-300 dolari, ceea ce este uimitor într-o țară în care o producție medie costă sute de mii.) Nelson își construiește propria lume — abstractizare a realității — și *Super Sprea*, care urmărește pur și simplu goana unor mașini pe o șosea sinuoasă, înseamnă pentru realizator, cum îmi spunea el însuși, „o năzuință spre o structură clasică: o problemă ce tinde spre rezolvarea ei și care se amplifică în decursul acestei rezolvări“. Între acești doi poli: Eggeling-Richter și Kubelka sau „New American Cinema“ se află un întreg capitol, de o imensă varietate, a filmului, să-i zicem convențional, abstract.

O altă cale aparte este cea a desenului pe peliculă. Cineastul nu mai înregistrează cu aparatul o realitate exterioară — fie ea chiar un desen, sau o simplă linie desenată, ci creează imaginea cinematografică înscriind-o nemijlocit pe peliculă.

Cînd în 1964, am văzut pentru prima oară filmele lui *Len Lye*, am avut o revelație — tîrzie față de cele trei decenii care se scurseseră de la realizarea primelor sale filme — și totodată sentimentul straniu că pelicula e strict contemporană. Izbitor la Len Lye este faptul că, fără îndoială, și-a premers epoca. Cu toate elementele de certă și importantă inovație pe care le-a adus, discipolul său Mc Laren nu a aruncat cu nimic în desuetudine opera lui Lye. Născut în Noua Zeelandă, Len

Lye își găsește fără îndoială inspirația în universul ritmic și grafic al artei primitive. *Tusalava* este primul său film, realizat în 1928, căruia îi urmează, abia în 1935, *Colour Box — Cutia cu culori*, în care Lye folosește pentru prima oară desenul direct pe peliculă.¹ Este aici o încercare de simbioză a culorii cu ritmul mișcării: semne grafice, linii, puncte, spirale se combină cu o anume ritmicitate în, să zicem, curgerea culorii, care urmărește o cadență precisă în vibrațiile ei, ca și mai târziu în *Colour Cry — Strigătul culorilor*. Apoi în *Trade Tatoo*² și *Free Radicals — Radicali liberi*, Len Lye își continuă opera cinematoclastică, distrugând formulele așa-zis clasice, creînd altele noi, folosind toate tehnicile existente sau modificându-le pentru a elabora altele inedite. El elimină adesea emulsia de pe peliculă și păstrează doar suportul ei pe care îl transformă într-o fișie continuă, desființînd astfel implicit cadrul fotogramei, discontinuitatea imaginii după imagine și realizînd un desen continuu. Ideea va fi preluată de McLaren, care își va face un nume în cinematografie, spre deosebire de Lye, rămas practic necunoscut, fapt pentru care poate a și abandonat filmul, dedicîndu-se, în ultimii ani, sculpturii muzicale.

Norman McLaren are trei predecesori recunoscuți: „Socotiți-mă, declara el, mai degrabă după Cohl, Fischinger și Len Lye“. La început a

¹ Pînă în 1935, Len Lye realizează „live-action films“, cum spun englezii, filme cu acțiune din viață: *North or North West — Nord sau Nord-Vest*, *Kill or Be Killed — A ucide sau a fi ucis*, *Swinging the Lambeth Walk — Dansînd Lambeth Walk*.

² În *Trade Tatoo*, imagini ale unor grafii colorate supraimpresionate sînt alternate cu imagini reale filmate cu un procedeu unicolor.

existat influența lui Len Lye: la școala de Belle-Arte de la Glasgow, McLaren găsește un proiecteur cinematografic vechi, dezafectat și, pentru a-l putea folosi în locul aparatului de filmat pe care nu-l avea, spală emulsia de pe peliculă și desenează pe ea, așa cum făcuse Lye. McLaren începe să-și realizeze primele filme pornind de la această tehnică: *Love on the wing* — *Dragoste pe aripi* (1936), *Dots and Loops* (1939) și altele. În *Stars and Strips* — *Stele și dungi* (1939), el desenează pe peliculă motive inspirate din stelele și dungile drapelului american pe care le joacă, le modifică — grafic și coloristic — în ritmul marșului „Stars and Strips”. El păstrează totodată cu bună știință și exploatează un accident de tiraj: decalarea a două copii care ar fi trebuit să fie perfect suprapuse în laborator. Într-un alt film, *Hen Hop* — *Dansul găinii* (1942), McLaren combină desenul pe peliculă cu utilizarea unui fond filmat: o alternare de culori. Găina se descompune, se recompune, se schimbă continuu în ritmul muzicii, iar fondul își schimbă culoarea o dată cu modificarea ritmului muzicii. Un alt efect de laborator — de data aceasta intenționat — dă impresia de relief. O cu totul altă tehnică este folosită de McLaren în *Little Phantasy* — *Mică fantezie* (1946), o animare de desene în pastel, ca și în *La poulette grise* — *Găinușa cenușie* (1947), ilustrare a unui cîntec popular. Mai târziu, diferitele tendințe ale operei lui McLaren se vor desăvîrși: deplasînd și contopind diverse linii, simple verticale sau orizontale, *Vertical Lines* — *Linii verticale* (1960) și *Horizontal Lines* — *Linii orizontale* (1962) creează un univers tridimensional, realizat și în filmele sale stereoscopice *Now is the Time* — *Acum e timpul* și *Around is Around* (1951). Numeroase sînt, în domeniul animației, și căutările sale legate de muzică.

Adeseori McLaren face de înțeles, de percept structura intimă a muzicii. El nu mai ilustrează doar o piesă muzicală — așa cum face deseori în alte filme ale sale — ci oferă o cheie a înțelegerii ei. *Fiddle De Dee* (1947) este socotit de autor un exercițiu de stil. Fără a folosi aparatul de filmat, McLaren compune direct pe peliculă o succesiune de grafii, de linii animate, de jocuri de culoare care coincid perfect cu muzica: de pildă, de câte ori revine tema muzicală principală, ecranul cuprinde linii de culoare roșii, a căror mișcare calchează exact ritmul muzicii. Peste doi ani, în 1949, *Begone Dull Care — Afară cu grijile mohorâte* continuă experiența pe baza variațiunilor trioului lui Oscar Peterson. Construcția muzicală, liniile melodice, mișcarea lor, relația reciprocă a instrumentelor și, așa zice, chiar valoarea fiecărui instrument sau linii melodice în parte, atât de complicat țesute în aceste variațiuni, corespund pe ecran cu un joc de linii și culori care devin un fel de traducere în impresii plastice a muzicii. McLaren nu se joacă pur și simplu. El are o clară înțelegere a muzicii în esența ei. El creează și diferențe de tonalitate cromatică atunci când în muzică există diferențe de ritm, de atmosferă: între două părți de un ritm intens — pe ecranul colorat în culori aprinse și cu acea urmărire a liniilor de care vorbeam — apare un intermezzo, un slow, al cărui calm, contrastant, e subliniat în imagine cu un calm coloristic: aci imaginea rămâne alb-negru. Iar *Canon — Canonul* (1964) este o magistrală demonstrație grafică a formei canonului muzical. O experiență în alt sens, pornită însă din *Begone Dull Care*, este *Blinkity Blank* (1954). Pe spațiul gol, complet negru al peliculei, care se vede în virginitatea ei (*Blank*), McLaren desenează niște imagini care apar ca o

clipire (*Blink*). G. Rondolino descrie astfel opera și geneza ei: „McLaren a incizat cu un briceag, cu o lamă de ras și cu un ac, pe peliculă negativă, puncte, linii, forme stranii; apoi a colorat inciziile întinzând cu o periută culori transparente. Operația nu s-a făcut pe toate fotografiile, care rămân în majoritatea lor virgine: numai din când în când apare câte o incizie, care dispare apoi imediat. Dacă am reuși să clipim chiar în aceste momente, filmul ne-ar apărea complet negru...¹ Muzica, aproape abstractă, însoțește evoluțiile unor semne albe, verzui, roșcate, pe un continuu fond negru. Accente seci de instrumente de percuție introduc rare semne de culoare deschisă, o linie se transformă în umbrelă, apoi în găină și într-o stranie ființă cu pene. O altă ființă se formează și se transformă în mod supra-realist. Până la urmă ni se pare a înțelege că pe ecran se desfășoară o iubire între două ființe penate pe care o subliniază sunetul unui violoncel. Apar în fine două linii, un ou, un vârtej de pene și, la urmă, câteva compoziții abstracte în jurul unui ou care se transformă.” Robert Benayoun, la rîndul său, înțelege fabulația filmului ca pe istoria unei lungi lupte dintre o pasăre phoenix și o insectă cu aripi. André Martin descoperă, într-un fel de anchetă făcută după vizionarea filmului, cele mai diverse interpretări, de la o profeție apocaliptică despre bomba atomică pînă la un conflict darwinian sau unul psihanalitic. În ceea ce-l privește pe McLaren, explicația lui e mai simplă: „Doream să explorez posibilitățile unei animații spasmodice sau intermitente, în care imaginile să apară pentru o fracțiune de secundă și să dispară instantaneu. Făceam pe atunci experiențe asupra persistenței viziunii și

¹ În fond, *Arnulf Rainer* al lui Peter Kubelka duce această idee pînă la limitele ei.

a memoriei imaginii. Utilizasem această metodă în *Begone Dull Care* și intenționez să lucrez un film întreg pe acest principiu. Maurice Blackburn a scris o muzică deosebit de adecvată pentru ceea ce intenționez să fac, și din muzica lui au luat naștere imaginile detaliate ale filmului — în principiu abstracte, dar numai pe jumătate.“

Max Egly stabilea o pertinentă paralelă între operele lui Klee, Steinberg și McLaren. Între altele, el constata că „un mod de apropiere se situează la nivelul formelor elementare, la nivelul trăsăturii, al liniei, căreia fiecare din ei îi acordă un rol preponderent. La fiecare, linia cea mai simplă are sarcina să exprime singură un maximum, adică fără ajutorul complementelor exterioare (obiecte, culori, forme) care de obicei întăresc semnificația și ne confirmă în mod evident că linia reprezintă limita unui zid, suprafața unui lac, orizontul unui peisaj.“

Experimentările lui McLaren în acest sens au dus și la alte rezultate. Studiul său asupra paralaxei i-au permis crearea unor efecte stereoscopice. Și nu e vorba de o simplă experimentare tehnică, căci McLaren caută, prin intermediul altor cercetări, noi forme de expresie. „Aș vrea foarte mult să realizez un film care să fie consacrat raporturilor dintre vedere și conștiință, declara el o dată. Între retină și conștiință se întâmplă multe. Noi vedem atât cu creierul nostru, cât și cu ochii. Pot fi clasate diferitele căi pe care conștiința grupează, selecționează și interpretează informațiile, de la forma pură lipsită de orice asociație, pînă la simboluri.“ Și ca o ilustrare parcă a acestor constatări, comentatori ai operei lui McLaren puteau declara că în *Dots and Loops* sau în *Hoppity Pop* simple puncte și linii

sugerează personaje, cărora imaginația noastră le poate atribui chiar sentimente...¹

Cealaltă cale, provenită direct din desene pe peliculă, este cea a sunetului desenat. Procedul nu era nou: germanul Hans Pfenninger realizase, în 1930, în filmul *Tonende Handschrift — Scriere sonoră*, fotografia elementelor undelor sonore desenate în prealabil², iar în 1933, E. Șolpo realizase în U.R.S.S. filmul său *Simfonia lumii*, folosind tehnica unei piste sonore desenate. În 1949, McLaren meditează astfel: „De vreme ce sunetele fac un desen pe peliculă, desenele executate pe peliculă pot da naștere unui sunet“. După filmul realizat fără aparat de filmat, McLaren realizează sunetul filmului fără microfon și fără aparate de înregistrare sonoră. Se naște sunetul desenat, sunet sintetic creat doar pe peliculă dar, prin aceasta, reproducibil.

La un moment dat, McLaren a introdus și omul real ca personaj al filmelor sale de animație, filmându-l imagine cu imagine, animându-l ca pe o marionetă. *Neighbours — Vecini* (1952) era realizat în acest fel și permitea consemnarea cinematografică a unor mișcări ireale (ca viteză, ritm, discontinuitate) și deci imposibil de reprodus altfel decât

¹ McLaren se întâlnește și aci cu Steinberg, despre care Egly scrie: „el exploatează... capacitatea de evocare a calității liniei: lătratul câinelui este înfățișat printr-o linie frântă, parcă dințată, iar cuvintele liniștitoare ale stăpânei sale au aspectul unor volute moi“. Același autor evocă procedeul lui Steinberg de a traduce grafic sensul anumitor cuvinte: „HELP! (Ajutor!) în dezechilibru și pe punctul de a cădea în apă, MAYBE (S-ar putea) și PERHAPS (Poate) în echilibru pe o balanță fragilă, YES (Da), sprinten, persuasiv și agresiv față de NO (Nu) în formă de fortăreață“.

² Ca un artificiu fără legătură reală cu ceea ce discutăm aici — Disney, în *Fantasia*, reprodusese pe peliculă imaginea (colorată) a pistei sonore reale.

cu această tehnică. („Filmul este o fabulă despre agresiune și război“, scrie Ralph Stephenson.) În *Chairy Tale — Poveste despre scaun*, realizat cu cinci ani mai târziu, el reia experiența: un om se războiește cu un scaun rebel pe care vrea să se așeze. McLaren folosește aci atît tehnica opririi filmării (stop—motion) ca în *Neighbours — Vecini*, cît și filmarea accelerată sau încetinită. Despre aceste două filme, Henri Agel nota: „În primul, e stigmatizată cu virulență prostia și ferocitatea pămîntenilor... În al doilea, divergența dintre om și obiect, prezentat în cursul unei amețitoare coregrafii poetico-dramatice, e rezolvată printr-un acord care evocă filozofia hindusă și care face din marele cineașt planetar care e McLaren... un fel de cetățean al universului.“

McLaren își găsește soluții artistice pornind de obicei de la înfruntarea unor dificultăți tehnice. De aci probabil caracterul de improvizație a operei sale, supuse, în geneza ei, legilor inspirației pure, libere: „În clipa în care încep să desenez filmul, cea mai mare parte a animației e încă negîndită, ea evoluează spontan de la o zi la alta, urmărind momentul precis în care am desenat-o. Atributele, concrete și imaginare, provin dintr-un curent subconștient pe care mă feresc să-l controlez.“ Iar secretul artei sale poate fi înțeles dintr-o declarație programatică: „Animația nu este arta unor desene în mișcare, ci arta unor mișcări desenate. Ceea ce se întîmplă între fotograme este mult mai important decît ceea ce se vede în fiecare fotogramă. În consecință, animația este arta de a ne servi de interstițiile invizibile care există între fotograme.“

Există desigur, în ciuda aparențelor, puncte de contact între opera lui *Robert B reer* și cea

a lui McLaren. Breer exploatează aceleași întâmplări care se petrec între retină și conștiință, dar creează totodată — cu alte mijloace — pe ecran același flux continuu de imagine fluidă. În cursul experiențelor lui, Breer ajunge la constatarea că ochiul omenesc poate înregistra și distinge cele 24 de fotograme care se desfășoară într-o secundă de proiecție. Pornind de la această capacitate a retinei, Breer compune filme în care fiecare fotogramă în parte reprezintă altceva. El amestecă astfel imaginea unor obiecte cu tăieturi din ziare, cu picturi tașiste, cu fotografii care, chiar dacă rămân nedistinse la nivelul conștiinței, sînt înregistrate diferențiat de retina spectatorului și se transformă într-un flux continuu de linii nu fără asemănare cu picturile pe peliculă ale lui Len Lye și McLaren. *Jamestown Baloos* (1957) sau *Blazes — Vîlvătăi* (1961), de exemplu, sînt realizate astfel. Spectatorul nu desprinde nici o semnificație, fiindcă între senzația retiniană și conștiință intervine o discrepanță. Fiecare fotogramă are un alt subiect. Deși bizuite pe imagini reale, aceste filme ale lui Breer par un nonsens. Scopul lui Breer este de a crea o animație în sine, așa zice, fără nici o aluzie la fondul de memorie al spectatorului: liniile desenelor — cînd sînt desene animate — nu reprezintă nimic cunoscut și se modifică mereu imprevizibil, iar fluxurile de imagini reale elimină prin forța lucrurilor — din cauza vitezei de proiecție — posibilitatea oricărei identificări sau urmăririi a unei gândiri previzibile. Pe calea aceasta a abstracțiunii, Breer ajunge la ilizibilitatea semnelor folosite, cu scopul realizării unei animații pure. Despre *A Man and a Dog Out of Air* (1958) Breer declara: „Acest film, ca majoritatea filmelor mele, începe la mijloc și se continuă spre cele două capete... Rezultatul final nu poate

fi prevăzut... Îmi pare rău dacă filmele mele plictisesc oamenii, aş vrea mai degrabă să-i înfurii." Ulterior, în *Breathing — Respirație* (1963), Breer intercalează fluxului neidentificabil imaginii care revin constant: fie portrete, fie un subiect tratat succesiv în forme diferite şi care printr-o astfel de revenire devin sesizabile (aceeaşi siluetă apare întâi pictată în ulei, apoi în creion, spre a deveni pe urmă o schiţă, un decupaj dintr-un ziar şi în sfârşit o hîrtie lucioasă).

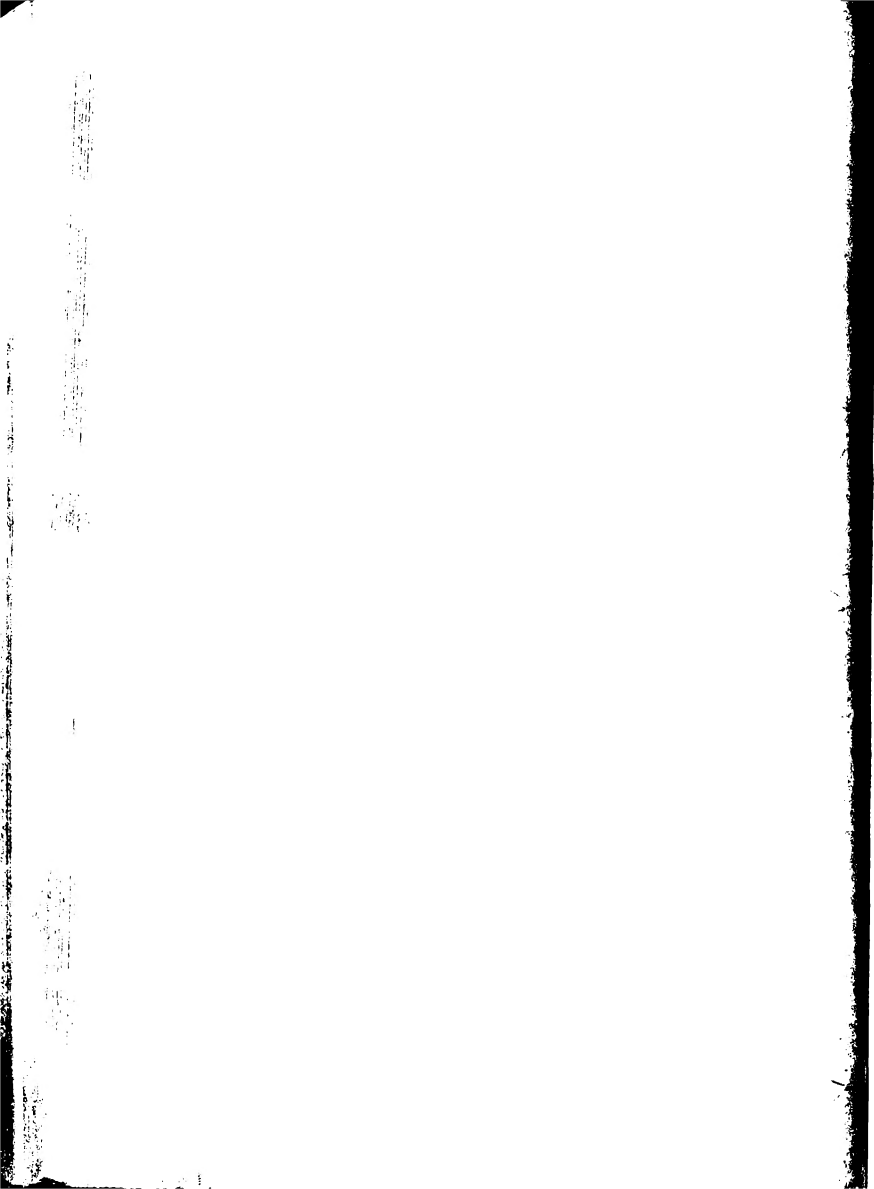
În egală măsură experimentatori, fraţii *John* şi *James Whitney* caută în alte direcţii. În *Catalogue — Catalog* (1961), ei îşi expun rezultatele în căutarea variatelor posibilităţi ale folosirii unor aceleaşi semne. Fraţii Whitney folosesc tehnici diferite în vederea elaborării unor filme abstracte. Într-un appendice la ediţia italiană a lucrării sale devenite clasice, *The Rise of the American Film*, Lewis Jacobs prezintă opera fraţilor Whitney ca pe o nouă încercare de a înnoi atît tehnica filmului de animaţie cît şi, prin aceasta, forma lui. Pornind de la aceeaşi idee a unui echivalent vizual pentru compoziţia sonoră, fraţii Whitney au creat o tehnică anume, care permite un control total, nelimitat al imaginii şi o nouă manieră de realizare a coloanei sonore. Sunetul realizat de ei este în întregime sintetic, obţinut cu un complicat sistem de pendule. Se naşte astfel o lume sintetică, creaţie a ingeniozităţii tehnice puse în slujba nelimitatei fantezii a realizatorilor. Căutări în sensul unei perfecţionări a aparaturii pentru obţinerea unei tehnici inedite există şi la *Douglas Crockett* (*Fantasmagoria, The Chase — Urmărirea, Glenn Falls, Sequence*), care improvizează prin aruncarea pe sticlă a unor culori pe care apoi le schimbă, le elimină

sau le sporește cu altele, puse cu degetele, cu lame de ras sau cu perii. Pictorul *Joseph Vogel* caută în *House of Cards* — Casa cărților căi proprii, ca și *Chester Kessler* care, în *Plague summer* — Vara calamităților, realizează un desen animat despre ororile războiului, semnificând, după propria sa declarație, „cronica unui voiaj interior prin climatul mental al unui artist în groaznica vară a anului 1940“. Experimentele abstracte citate de *Jacobs* — *Absolute Films* 2, 3, 4, de *Harry Smith*, *Transmutation* de *Jordan Belson*, *Meta* de *Robert Howard* și *Suite 12* de *Harold McCormick* și *Albert Hoflitz* — dovedesc interesul pentru acest gen. Despre *Jordan Belson* o autoritate ca *Ernst Callenbach* scria că e „un artist pe lângă care *McLaren*, cu toată ingeniozitatea sa, are aerul unui amator“. *Belson* își obține pare-se imaginile pe aceeași cale, să-i zic, sintetică, pe care *McLaren* obține sunetul, dar cu ajutorul unei aparaturi care, deși complicată, îi permite să lucreze repede și să viseze la realizarea unui film într-o singură zi. *Belson* nici măcar nu-și prezintă în public lucrările care pretind, afirmă artistul, condiții aparte de vizionare. *Callenbach* care a văzut *Aluri* notează: „Totalmente abstracte (și cu muzică electronică), formele sale de lumină care cresc, se string, se transformă, au calitatea unei frumuseți organice. *Aluri* dă senzația pe care am putea-o atribui unei lumi intraatomice. Lumea unei mișcări delicat controlate, complicate, adesea simetrică și a unor culori care nu sînt legate între ele ca acelea ale lumii obișnuite, vizibile. Aceste imagini sînt pronunțat post-Bohrice¹, cel puțin în cîteva sensuri, ele au un

¹ Referire la dezvăluirea structurii atomului de către fizicianul *Niels Bohr*.

perfect aer de contemporaneitate (nu de «antici-
pație științifică»).

Bil Risdon, în schimb, produce imagini relizate electronic, cu o aparatură complicată, folosind virfuri de ace luminate, tuburi TV, tuburi radar. Se nasc forme stranii: geneza unui univers necunoscut, formele se mișcă „elegant, calm, aproape inteligent“, comentează tot Callenbach, clipirea lor se poate apropia de frecvența radiației alfa, care, amplificată, provoacă atacuri epileptice. Sistem la marginea realului, sau, dacă vrei, la geneza unor filme care, într-un fel, reproduc poate geneza universului (sau îl semnifică). „Ca în mare parte din arta modernă, procesul (de creație al filmelor lui Risdon — *n.n.*) are elemente de spontaneitate și accidental, care operează prin interferența limitelor mașinii și ale intențiilor minutorului ei... Mai mult decât orice însă, aceste imagini posedă un nou stil de mișcare. Întrucît nu seamănă deloc cu mișcările întîlnite în lumea obișnuită... acest stil conține un puternic element de inexplicabil: n-am mai văzut asemenea mișcări și totuși ni se pare că le recunoaștem.“ Callenbach socoate că aici se află viitorul filmului de animație; după ce ai văzut opera lui Risdon, spune el, pictura mecanică, arta pop și alte formule ale pictorilor contemporani îți par niște „simple artificii dintr-o epocă anterioară nașterii noastre, amuzante în genul lor, ca o lampă de gaz, dar devenite irevelante“.



Lector : TIBERIU AVRAMESCU
Tehnoredactor : MINA CANTEMIR

Apărut 1971. Hîrtie ziar de 50 g/m². Format
700×920/32. Coli ed. 21,22. Coli tipar 16. A.
nr. 19 322/1970. C.Z. pentru bibliotecile mari și
mici 859—9.



Tiparul executat sub comanda nr. 1052
la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii”, Piața Scînteii nr. 1, București,
Republica Socialistă România



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2025

